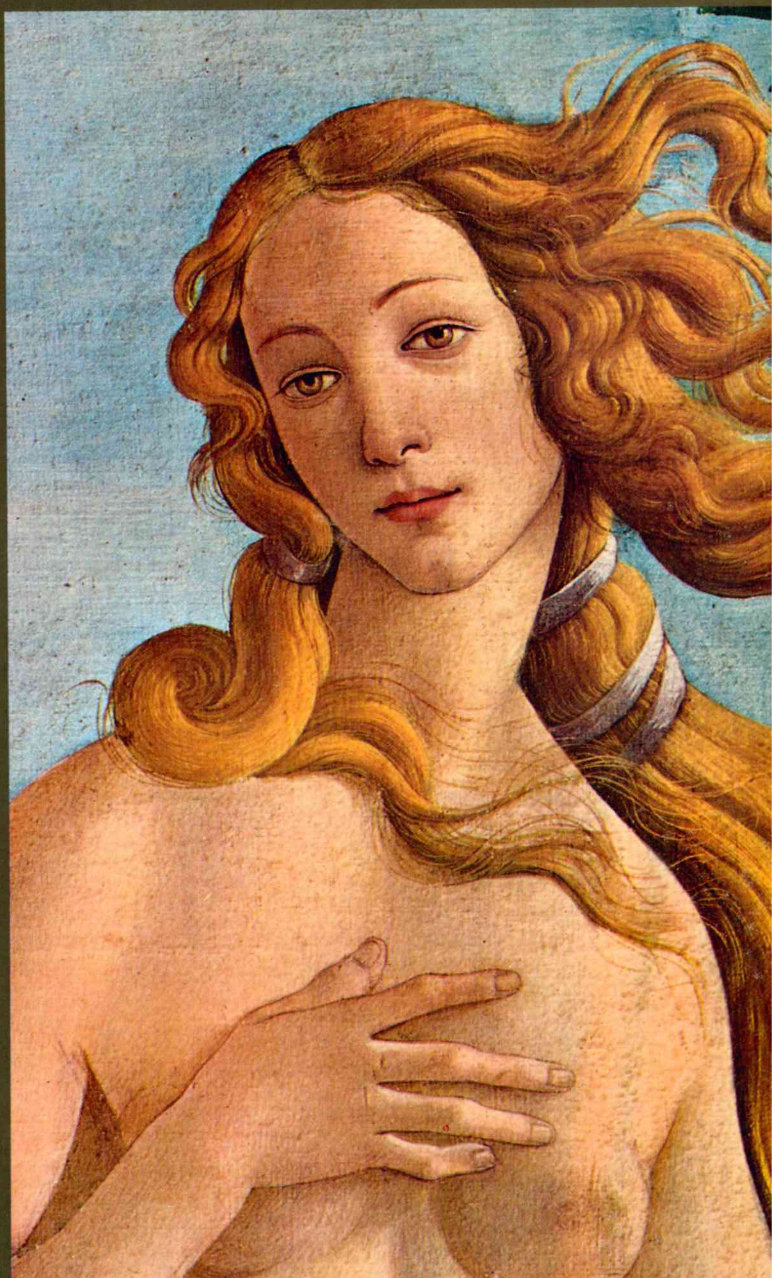
Sandro

Botticelli

900 pesetas

Tonia Raquejo Grado



1 EL ARTE Y SUS CREADORES

Historia 16

EL ARTE Y SUS CREADORES



Un recorrido por el Arte
a través de sus grandes creadores

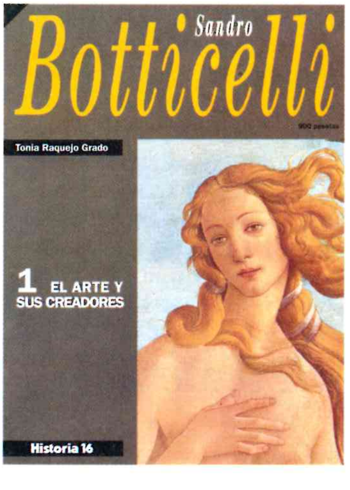
Historia 16

BOTTICELLI

Por Tonia Raquejo Grado
Profesora titular de Historia del Arte.
Facultad de Bellas Artes.
Universidad Complutense de Madrid

Indice

Detalle del *Nacimiento de Venus*, por Botticelli, hacia 1484-1486, Florencia, Galería de los Uffizi



EL ARTE Y SUS CREADORES

Coordinación: **Valeriano Bozal**
Catedrático de Historia del Arte Contemporáneo

PLAN DE LA OBRA

Historia 16

INFORMACION E HISTORIA, S. L.
PRESIDENTE: Isabel de Azcárate.
ADMINISTRADOR UNICO: Juan Tomás de Salas.
DIRECTOR: J. David Solar Cubillas.
SUBDIRECTOR: Javier Villalba.
REDACCION: Isabel Valcárcel, José María Solé y Ana Bustelo.
CONFECCION: Guillermo Llorente.
FOTOGRAFIA: Juan Manuel Salabert.

Es una publicación del Grupo 16.
REDACCION: Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid. Teléfonos 586 32 01/05/06.
SUSCRIPCIONES: Hermanos García Noblejas, 41. 28037 Madrid. Teléfonos 268 04 03/02.
PUBLICIDAD MADRID: Pilar Torija. Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid. Teléfono 586 32 02.

IMPRIME: Gráficas Nilo.
DISTRIBUYE: INDISA. Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid.
Depósito legal: M-34276-1993

Con el patrocinio cultural de
FUNDACIÓN CASA DE LA MONEDA
Telefónica

Presentación



CUANDO a mediados del siglo XIX se colgaron por primera vez las pinturas de Botticelli en la Galería Uffizi de Florencia, el público comenzó a descubrir a este pintor del Renacimiento hasta entonces prácticamente olvidado. Desde ese momento, las imágenes de sus melancólicas Venus no nos han abandonado: nos asaltan como delicados fantasmas mitológicos flotantes e ingrávidos, quizás atraídos por la imaginación de los que traspasan la realidad palpable para sumergirse en el mundo de la ensoñación. Porque, con su pintura, Botticelli no pretende reflejarnos las cosas tal y como las vemos, sino tal y como son en el mundo del símbolo. Allí hallamos la Belleza y el Amor, es decir, los dominios de la gentil Venus que con sus cualidades llega a domesticar la fiereza del dios Marte. Estos asuntos, que trascienden los límites del arte para introducirnos en las disertaciones filosóficas de carácter neoplatónico que se debatían en esa época, serán referencias imprescindibles para leer *coherentemente el mensaje oculto de sus cuadros mitológicos.*

Esta monografía de Botticelli ha sido escrita pensando en ello, por lo que dedica unas páginas al estudio del pensamiento de la Academia neoplatónica florentina que tanto influyó en la configuración de las imágenes elaboradas por el pintor. De hecho, se ha procurado en todo momento contextualizar su obra, no sólo en la corriente de pensamiento, sino en el ambiente social y religioso de la época. Para ello, se ha preferido hacer una selección de la obra más representativa de Botticelli, en aras de su comprensión, más que enumerar el conjunto de su total producción, lo que, a mi parecer, hubiera resultado un catálogo meramente informativo, frío y, desde luego, carente de reflexiones. Confío en que esta aventura emprendida tras la obra de Botticelli sacie algo de la curiosidad e interés que suscita su pintura.

Tonia Raquejo Grado

El período de formación

BOTTICELLI (hacia 1445-1510) fue un pintor muy personal, fruto del proceso de individualización que afectó al hombre renacentista. Creó un estilo propio, y como dato excepcional para su época, creó para sí mismo obras que contenían visiones personales e imaginativas saliéndose de esta manera de los cauces impuestos por mecenas y comitentes que entonces marcaban las pautas de la obra de los artistas.

La pintura de Botticelli se inserta dentro de lo que se ha denominado *la crisis del sistema plástico del quattrocento* (Nieto, Checa, 1980), ya que introduce en su obra factores que desestabilizan el modelo antiguo, según el cual los pintores pretendían imitar la pintura de los clásicos. Estos factores desestabilizantes han de interpretarse como productos de la revisión de las pautas artísticas que, hasta la segunda mitad del siglo XV, habían estado vigentes desde los inicios del Renacimiento.

Botticelli vivió siempre en Florencia, a excepción de una breve estancia en Roma para trabajar en la Capilla Sixtina

La búsqueda de soluciones plásticas propias del realismo de la primera época del Renacimiento florentino —que observamos en la importancia que pintores como Masaccio (1041-1428?), y luego Piero della Francesca (1416?-1492), dieron al volumen de la figura, y la integración de ésta en un espacio racional trazado de acuerdo con las leyes de la perspectiva lineal— dejan de interesar a Botticelli. Para explicar su estilo se ha hablado de una *vuelta al gótico internacional*, por su emotividad y sentimentalismo, características que, como veremos, no son tan simples de definir, pues están envueltas en una atmósfera extraña que lejos de llevarnos a un mundo *blando* y dulce, nos integran en la dureza y amargura de la indeterminación (porque tan pronto sus figuras nos parecen tristes y ausentes como nos sonríen apaciblemente). Por otra parte, esas características *gotizantes* que se han querido ver en Botticelli no son tanto una vuelta a esquemas anteriores, sino más bien una alternativa de soluciones propuestas ante la revisión del modelo clásico que están más cerca del manierismo del siglo XVI que de la Edad Media. En otras palabras, Botticelli, con sus espacios telones (faltos de perspectiva) y sus peculiares figuras contribuye al proceso de la progresiva reconversión (propia del cinquecento) de los *grandes avances* de los primeros maestros del Renacimiento del trecento y primera mitad del quattrocento, quienes perseguían en sus representaciones la conquista del mundo real y consideraban al cuadro como *una ventana abierta al exterior*.

Por el contrario, el elemento subjetivo y la reflexión filosófica es-



Virgen de la granada, **por Botticelli, hacia 1487, Florencia, Galería de los Uffizi**

tán presentes en Botticelli y, por primera vez en la historia del arte, se empieza a tomar conciencia de la estrecha interacción que existe entre el objeto representado y el sujeto que lo representa, de tal manera que la obra comienza a entenderse como una expresión del *alma* del artista. Quizás por ello la obra de Botticelli produce esa inquietud propia del estado melancólico, una situación anímica también detectada en artistas como Leonardo, cuyas soluciones a la crisis del sistema de representación (el *sfumato*, por ejemplo) tuvieron, a la larga, mucho más éxito que las respuestas de Botticelli, cuya obra cayó en el olvido casi inmediatamente después de su muerte. En este sentido, no deja de ser un pequeño misterio que uno de los pintores principales de la segunda mitad del quattrocento fuese prácticamente ignorado hasta la segunda mitad del siglo XIX, época en la que la crítica artística (sensibilizada por el gusto *decadente* propio del Fin de Siglo) rescató a Botticelli del olvido.

Es muy probable que a este olvido contribuyera Giorgio Vasari

(1511-1574), pintor también toscano, más conocido como historiador del arte por su célebre obra *La vida de artistas ilustres* (1550) que ha sido, y sigue siendo, la fuente principal sobre la que los historiadores del arte se han basado para estudiar este periodo. En su obra, Vasari describe a los artistas que, según él, contribuyeron a construir la *rinascita* o renacimiento de los valores artísticos de la Antigüedad olvidados durante la Edad Media. Su actitud hacia Botticelli es claramente hostil (actitud que corrige un poco en la segunda edición de 1558) e injusta, ya que no le trató con la importancia que exigía (llegó incluso a confundirle con un pintor de segunda fila llamado Botticini) debido, como veremos, a problemas de índole fundamentalmente política.

Botticelli, que sepamos, vivió siempre en Florencia a excepción de su estancia en Roma (1481-1482) para trabajar en la Sixtina. Por tanto, su vida y su obra se ven íntimamente ligadas a esta ciudad-estado, una de las líderes en materia artística y política de la Italia del quattrocento, que, no obstante, fue víctima de importantes infortunios (azotes de peste, inundaciones, inviernos especialmente crudos y hambre), de los que fue testigo presencial. Antes pues de revisar las notas biográficas del pintor, conviene hacer una exposición, aunque muy somera, de la situación florentina.

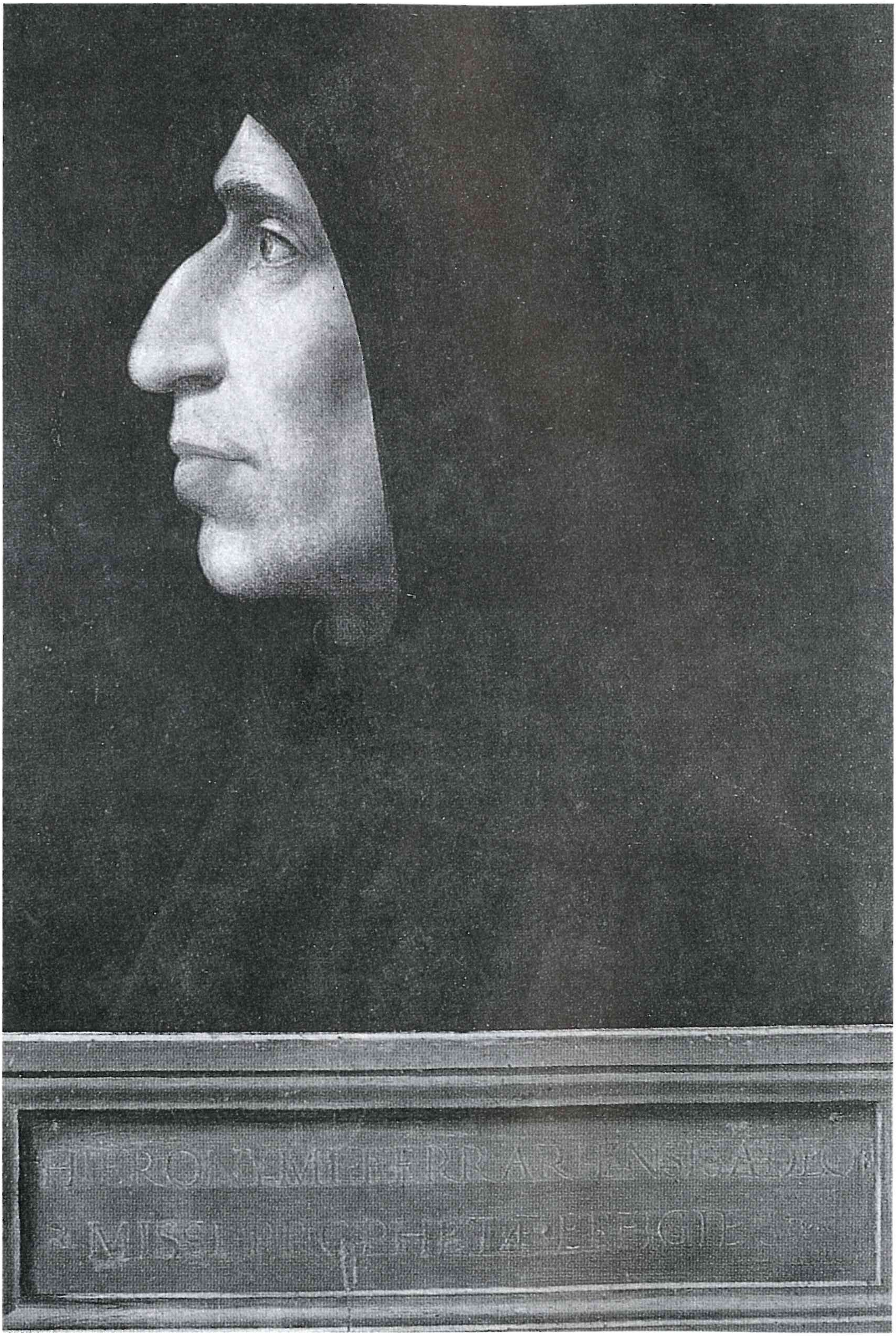
La situación religiosa en la Florencia de Botticelli

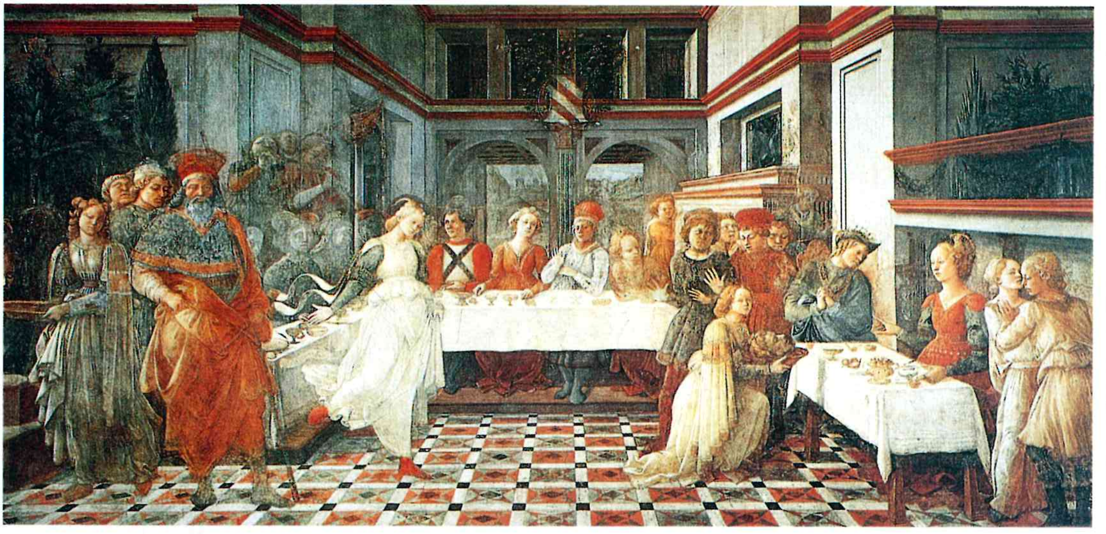
Tanto desde el punto de vista político, como cultural, Botticelli se desarrolló en una ciudad contradictoria. Una Florencia que dejó de ser la república oligárquica que era en la primera mitad del siglo XV, para quedar en manos de una de las familias de banqueros y mercaderes más poderosas, los Médicis, quienes la gobernarán desde 1434 hasta 1494, fecha en que los franceses entran en la región de Toscana, y Girolamo Savonarola (1452-1498) protagoniza las revueltas religiosas que mantendrán a los Médicis expulsados hasta 1512, y que darán un giro cultural y político a la vida de Florencia que afectará especialmente a los últimos años de la vida de Botticelli.

De hecho, la situación religiosa por la que atravesó Florencia, no es sino el resultado de un largo proceso de adaptación que la Iglesia sufrió desde los inicios del Renacimiento. Contrariamente a lo que pudiera parecer, durante el Renacimiento la Iglesia contribuyó a derrumbar el sistema medieval. El alto clero se alió a la clase pudiente, los cultivadores de la forma y la belleza, y se sumó a los nuevos y poderosos medios para introducir la impresión sensible de *la grandeza*. Se creó, por ello, una situación equívoca debido al doble comportamiento de la Iglesia, que por un lado, y para mantener su hegemonía, lanzó una propaganda al fiel, tratando así de influir sobre el pueblo, mientras que por otro se distanció de él, marcando las diferencias sociales. Es más, por lo visto, y tal y como lo describe Von Martin (1977), los papas no sólo se limitaron a imitar los patrones culturales de los príncipes, sino a llevar una vida que nada tenía que envidiar a la de las cortes principescas, siendo, en este aspecto, de sobra conocidas las anécdotas sobre los escándalos producidos por la ligereza moral del *modus vivendi* dentro de los miembros de la Iglesia.

Esta total desatención de los valores éticos y morales generó

***Retrato de Girolamo Savonarola*, por Botticelli, hacia 1497, Florencia, San Marco**





El banquete de Herodes, por Fra Filippo Lippi, hacia 1442-1466, Prato, Catedral

la necesidad de una reforma que culminará en la Iglesia católica con la Contrarreforma en el siglo XVI.

Esta reforma, sin embargo, se hacía sentir ya desde mediados del siglo XV, época en la que tuvieron lugar de forma abierta los enfrentamientos entre una clase eclesiástica inferior piadosa y cercana al pueblo (constituida principalmente por frailes y órdenes mendicantes) y el alto clero. En otras palabras, a este último se opuso el clero *simple*, de clase *media*, el típico fraile, que como Savonarola, se apartará del mundo, se declarará enemigo de la cultura pagana y mundana, y predicará, a finales del siglo XV, la penitencia implantando un pietismo radical. Florencia no sólo será una de las ciudades más afectadas por estas tensiones, sino que fue escenario de ellas cuando Savonarola (curiosamente requerido por algunos humanistas e intelectuales de Florencia) hace de esta ciudad su centro de predicación e influencia con resultados entonces no sospechados. Su área de influencia sobrepasó con mucho el aspecto puramente dogmático y religioso para aspirar a una *República de Cristo* como alternativa de gobierno al poderío de los Médicis, que él identificaba con el paganismo y la corrupción.

Es muy importante dejar claro desde el principio que los ataques al *paganismo* de Savonarola no deben, en ningún caso, llevarnos a interpretar el *humanismo* como una corriente de pensamiento opuesta al *cristianismo*. Bien al contrario, la corriente humanística (procedente en parte de la *Humanitas* ciceroniana, que distinguía al hombre educado frente al bárbaro carente de piedad y respeto por los principios morales) se constituyó durante todo el Renacimiento como una opción intelectual a la falta de preceptos éticos. Por ello, participaron miembros de la Iglesia cuyo objetivo, compartido con otros humanistas, consistía en establecer una armonía, una *concordatio* entre la filosofía clásica y la cristiana, de tal forma que el pensamiento de los grandes filósofos de la Antigüedad, Platón y Aristóteles especialmente, no fue interpretado como defensor de principios opuestos a los cristianos, sino como precursor de éstos. La ideología pagana del humanismo, hoy tenemos la certeza, no suponía una amenaza al cristianismo como se ha querido ver. Aunque se explotó al máximo la mitología pagana y se copiaron, como veremos en la propia obra de Bot-

Posible autorretrato de Botticelli. Detalle de *La Adoración de los Reyes Magos*, hacia 1475, Florencia, Galería de los Uffizi



ticelli, modelos artísticos de la Antigüedad que se introdujeron en temas religiosos, en ningún momento se intentó suprimir el pensamiento cristiano y su imaginería. En muchos casos se trataba de contaminaciones ornamentales y superficiales de una cultura a otra. Y, en los casos en los que aparecía una intención más seria (como tendremos ocasión de comentar en el siguiente capítulo a propósito de la academia florentina platónica), su empleo estaba justificado por la alegoría, atribuyendo a los relatos paganos un significado oculto acorde con la verdad cristiana. En palabras de Kristeller (1986, 57) uno de los ya clásicos estudiosos de esta corriente de pensamiento renacentista, hemos de ver el humanismo *como un ideal cultural, una gama de intereses eruditos, literarios e intelectuales que el humanista individual fue capaz de combinar con toda una variedad de convicciones profesionales, filosóficas o teológicas.*

Partiendo de estos presupuestos, la actividad de un pintor como Botticelli, que osciló de una pintura mitológica a otra de temas sacros profundamente religiosa, se nos revela más comprensible en tanto que las primeras no hemos de considerarlas vacías de contenido religioso ni las segundas una ilustración de los sermones radicales de Savonarola, a quien, como hicieron otros humanistas, consideró y respetó, pero no siguió, pues contrariamente a las afirmaciones de Vasari, su conversión al partido de los *piagnoni* (o seguidores del monje) es hoy muy discutida.

De Botticelli se sabe que era descuidado con el dinero, que vivía día a día, y que murió pobre y olvidado

Notas biográficas

Alessandro (abreviado a veces a Sandro) Filipepi era el nombre verdadero de Botticelli, siendo éste un sobrenombre con el que se le conocía. Parece ser que *Botticelli* provenía del mote que pusieron a su hermano mayor con motivo de su aspecto físico rechoncho que recordaba a un *botticello*, es decir, a lo que podría traducirse por un *tonelete* (Lightbown, 1989). Hay, sin embargo, versiones más dignas del mote, como por ejemplo, el que lo interpreta como un derivado de *battiloro* (batidor de oro), lo que supondría la conexión con un maestro orífice, cosa improbable porque, hasta ahora, ningún orífice de ese nombre ha aparecido en los registros de la época.

El padre de Alessandro, Mariano (nacido hacia 1394-95) era un curtidor de pieles cuyo negocio, al principio, no marchaba demasiado bien. Casado con Smeralda, tuvo ocho hijos de los cuales sólo sobrevivieron cuatro: Giovanni, el mayor, nació hacia 1421-22, Antonio hacia 1430, Simone en 1443 y Alessandro en 1444 ó 1445 en el barrio de Santa Maria Novella, en el número 28 de la calle Borgo Ognissanti, donde se encontraba el convento de la orden *Umiliati* para el que pintó una de sus principales obras, el fresco de San Agustín. Será en esta iglesia donde se le entierre tras su fallecimiento (1510).

En 1458 el negocio de Mariano prospera, lo que le permite tener una pequeña villa de campo en Careggi, precisamente donde se instauró la famosa Academia neoplatónica con la que Alessandro entrará en contacto posteriormente. En la ciudad, los Filipepi adquieren una nueva casa en la via della Vigna Nuova que se alquiló a Niccoló de Pancrazio Rucellai, una de las familias más poderosas de Florencia. Así, llegaron a entrar en contacto con el miembro más importante, Gio-

vanni di Paolo, para quien el célebre arquitecto y teórico del arte, Leon Battista Alberti (1404-1472) diseñó el palacio Rucellai, el Santo Sepulcro en la Capilla Rucellai y la fachada de Santa Maria Novella. Evidentemente, Alessandro fue consciente de la importancia de Alberti, cuyo tratado *Sobre la pintura* (1435) leyó cuidadosamente, siguiendo en muchos casos sus recomendaciones.

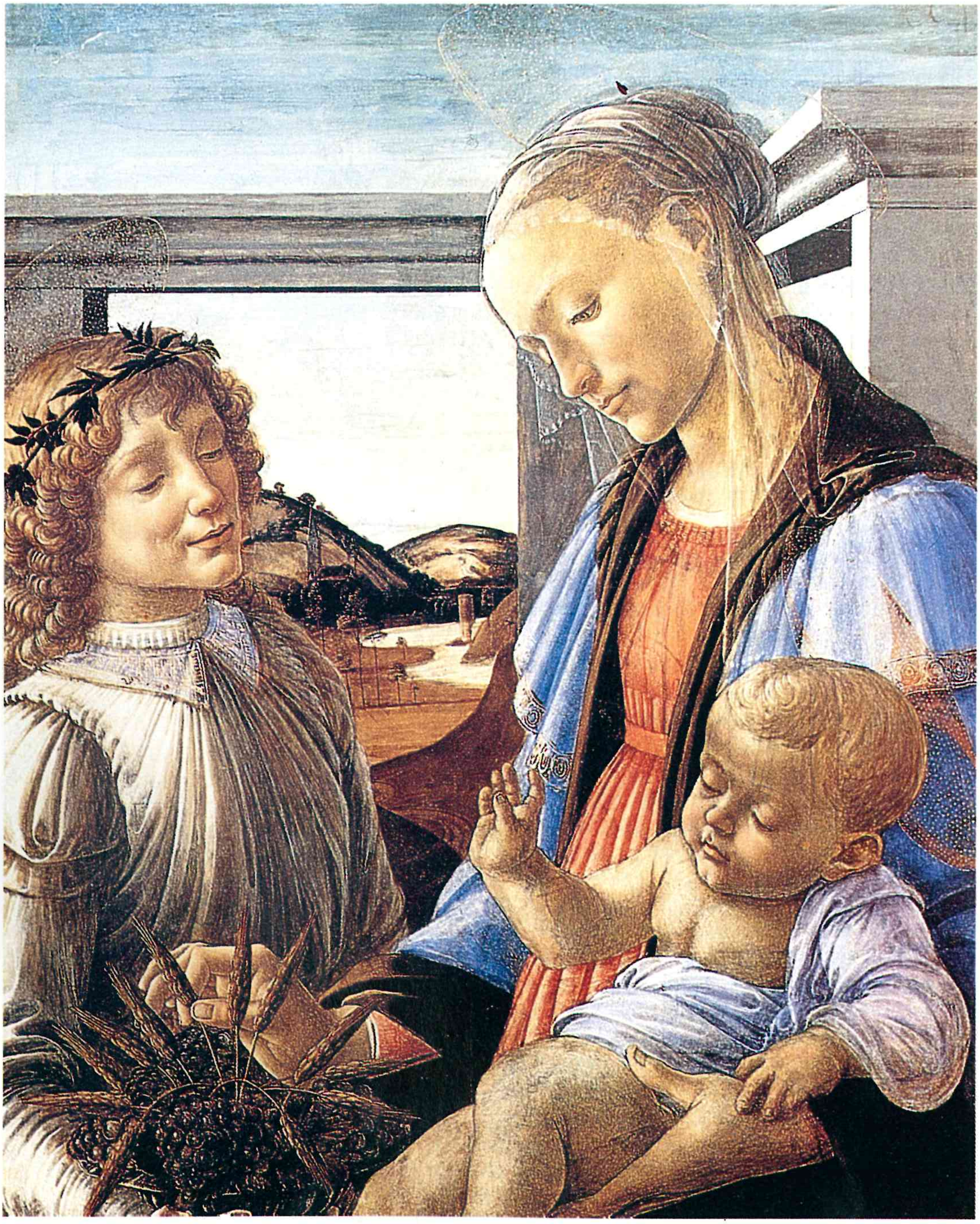
En ese mismo año, 1458, su hermano Giovanni introdujo más medios económicos en la familia al entrar a trabajar como agente de negocios. Antonio, el segundo hermano de Alessandro, fue orfebre, profesión que sin duda influyó en el joven, entonces todavía un escolar que aprendía a leer y escribir, así como algo de latín. Según Vasari, a pesar de que Alessandro asimilaba todo lo que quería con facilidad, era reacio a la lectura, a la escritura y a la aritmética, por lo que su padre, y aprovechando la relativa holgura económica, le puso de aprendiz en un taller de orfebre, para que siguiera los pasos de su hermano.

Sin embargo, y a pesar de la tradición de talleres tan prestigiosos como el de Lorenzo Ghiberti (1378-1455), Michelozzi Michelozzo (1396-1472) o Antonio del Pollaiuolo (1431/32-1498), la orfebrería pasaba por malos tiempos. Incluso el taller de Andrea del Verrocchio (1435-1488), uno de los más famosos, tuvo que reconvertirse en taller de escultura, pues las diferencias entre las artes mayores (escultura, pintura y arquitectura) y menores vino, bajo la influencia del humanismo, a acentuarse cada vez más.

De Lippi, Botticelli aprendió los secretos técnicos de la pintura de panel y fresco

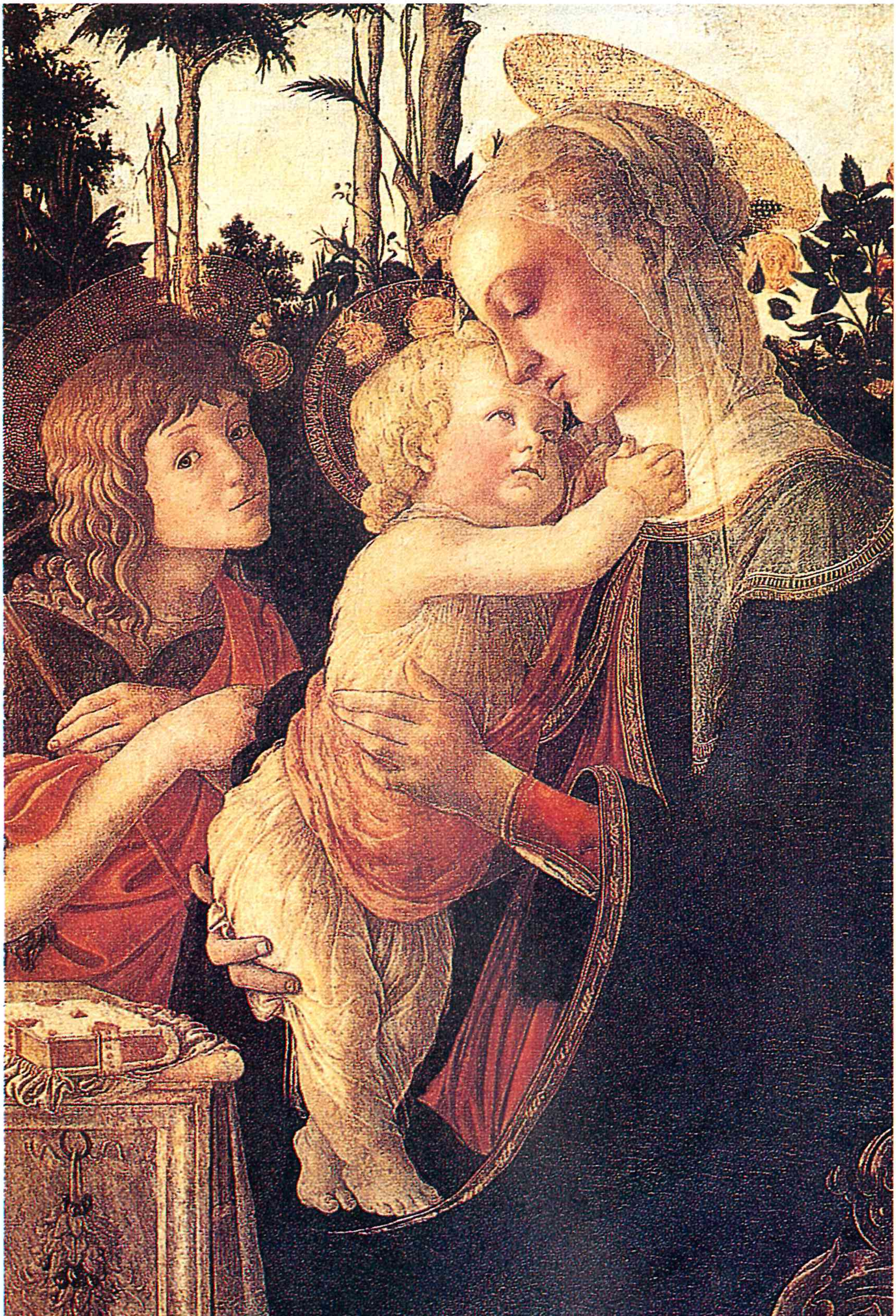
Hemos de tener en cuenta que los comitentes que encargaban las obras de arte, pertenecientes, claro está, a la clase comerciante más elevada de la oligarquía florentina, realizaban entonces estudios bastante completos (que podían durar hasta siete años) cuyas materias, siguiendo las directrices del humanismo, comprendían las enseñanzas de las lenguas clásicas (latín y griego), además de filosofía, lógica, teología, matemáticas, astrología, etc.; lo que exigía al artista (proveniente de una clase menos pudiente) iniciarse al menos en los temas filosóficos propios de su tiempo. Es decir, el artista pasa paulatinamente de desenvolverse en un ambiente puramente artesanal, donde sólo cuenta la destreza manual, a un ambiente más sofisticado e intelectual. Los instrumentos de la pintura dejan de ser únicamente la escuadra y el cartabón para integrarse cada vez más en las artes liberales de *la invenzione* donde lo que se valora especialmente es la idea que se representa. En este sentido, la filosofía venía a proporcionar a los artistas las armas espirituales necesarias en su lucha para emanciparse del *status* de artesanos *bajos* (Gombrich, 1990). Es a este tipo de artista o *pintor filósofo* al que Alessandro se acerca, tal y como iremos viendo a través de estas páginas, y como lo manifiesta tanto el hecho de que permaneciera al margen del gremio de los pintores (al que perteneció sólo al final de su vida), como que su taller fuese conocido en 1500 con el nombre de *Academia*, es decir, un centro donde se daba menos importancia a la práctica que a las interminables discusiones teóricas (Chastel, 1991).

Alessandro se inició en el arte de la pintura a través del dibujo, materia en la que demostró tal destreza que su padre finalmente, en 1462 (según Lightbown, 1989), decidió ponerle bajo las enseñanzas del maestro fray Filippo Lippi, en cuyo taller empezó a trabajar de aprendiz. Para entonces, la familia Filipepi estrenó su tercera casa, esta vez en la via Nuova (hoy se corresponde en parte con la via della Porce-



Virgen de la Eucaristía (Madonna Chigi), arriba, y *La Virgen del jardín de rosas,* ambas de Botticelli, la primera es de 1470 y la segunda de 1468

llana), donde Alessandro vivió hasta su muerte. Entre los vecinos del nuevo barrio encontrará a sus comitentes, la familia Vespucci, mediante la cual Botticelli entró en contacto con la familia regente de los Médicis. Vecino suyo fue Nastagio Vespucci (el padre del famoso navegante, Américo, que dio nombre al nuevo continente descubierto), y hermano del humanista Giorgio Antonio Vespucci (1434-1514), que será el tutor privado de dos de los grandes Médicis: Lorenzo el Mag-



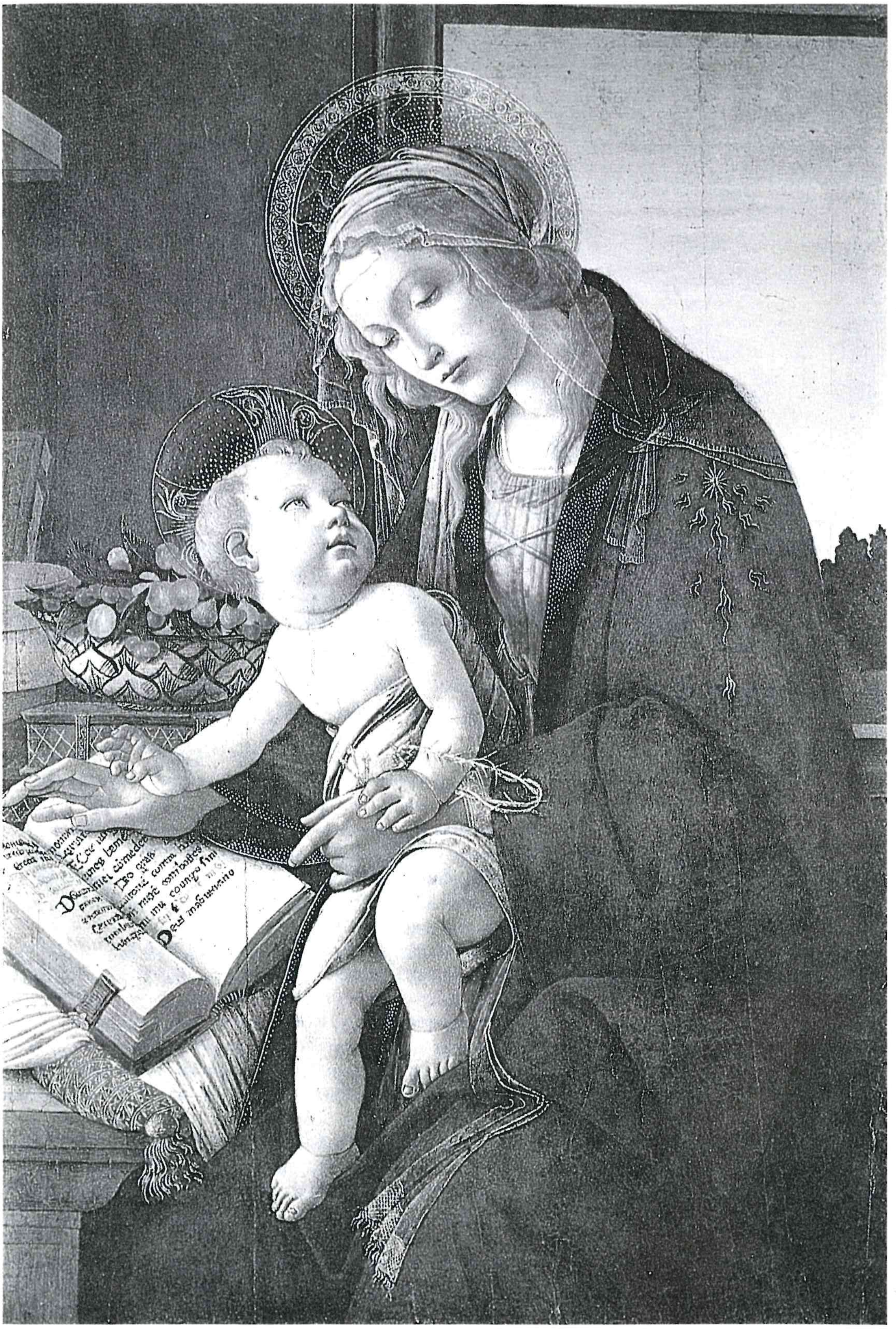
nífico y su primo Lorenzo de Pierfrancesco, a través de quien recibirá la mayoría de sus encargos.

Anécdotas de taller

Poco más se sabe de la vida de Botticelli, excepto que era descuidado con el dinero, vivía *día a día*, según cuenta Vasari, y murió pobre y olvidado. De su carácter, el biógrafo destaca su sentido del humor, a propósito del cual cuenta la anécdota de la broma que le gastó a un aprendiz de su taller llamado Biago, cuya narración puede darnos una ligera idea de lo que eran las relaciones cotidianas en un taller florentino como el de Botticelli, también descrito, en otras ocasiones por sus coetáneos como *una academia de perezosos* que no tenían nada mejor que hacer que dedicarse a pensar. Pues bien, según cuenta Vasari, Biago había realizado, con objeto de venderlo, un medallón típico de las obras de devoción con el tema de la Virgen y algunos ángeles. Botticelli encontró un comprador, pero antes de darle la obra, le habló así a su aprendiz: *He podido vender por fin este cuadro; pero si quieres, cuélgalo esta tarde más alto, para que tenga mejor vista, y por la mañana vas a buscar al comprador y lo traes aquí para que lo vea a una altura conveniente, y entonces te lo pagará en dinero contante y sonante.* Biago aprobó el plan de su maestro y siguiendo sus instrucciones se fue al taller para colgar el cuadro bien alto. Mientras tanto, Botticelli y otro discípulo hicieron capuchas de papel, y las pegaron con cera sobre las cabezas de los ángeles que en el medallón rodeaban a la Virgen. A la mañana, cuando Biago llegó con el comprador y vio a sus ángeles encapuchados quiso gritar y excusarse ante el ciudadano, pero al ver que éste aprobaba la obra y la alababa tal y como estaba (pues estaba compinchado con los artífices de la broma), se calló como un muerto y se limitó a recibir el pago de su obra para lo cual marchó a la casa del comprador. De vuelta al taller (para entonces Botticelli había tenido el tiempo justo de quitar las capuchas de papel) Biago vio que sus ángeles eran los ángeles que él había pintado, y no los encapuchados de antes. Desconcertado se volvió a Botticelli y le dijo: *Maestro, no sé si sueño o si es verdad. Estos ángeles, cuando he venido aquí antes, tenían una capucha roja en la cabeza y ahora no la tienen.* Botticelli increpándole le respondió: *¿Estás loco, Biago? Te han trastornado el juicio estos dineros. ¿Tú crees que si hubiese sido así, ese ciudadano te hubiera comprado el cuadro?* A lo que el pobre Biago asintió, pues recordaba que, ciertamente, el ciudadano no mencionó nada sobre esas dichosas capuchas. Así, le rodearon todos los miembros del taller quienes le hicieron creer al joven aprendiz que había tenido un trastorno mental, del cual sólo se liberó cuando le descubrieron la broma.

Quizá el tema más importante y espinoso de la biografía de Botticelli sea su conexión con el monje Savonarola, a quien Vasari acusa de haber desviado al pintor de su trabajo y llevarle a la ruina. Se carece de datos que atestigüen su compromiso con el monje (si es que lo tuvo), por lo que hasta ahora sólo se puede especular al respecto, si bien los estudiosos hoy en día tienden a rechazar la versión de su biógrafo, que, como veremos en capítulos posteriores, no está exenta de prejuicios.

***La Virgen del libro*, por Botticelli, hacia 1480, Milán, Poldi Pezzoli**





Detalle de *La Adoración de los Reyes Magos*, por Botticelli, hacia 1465, Londres, National Gallery

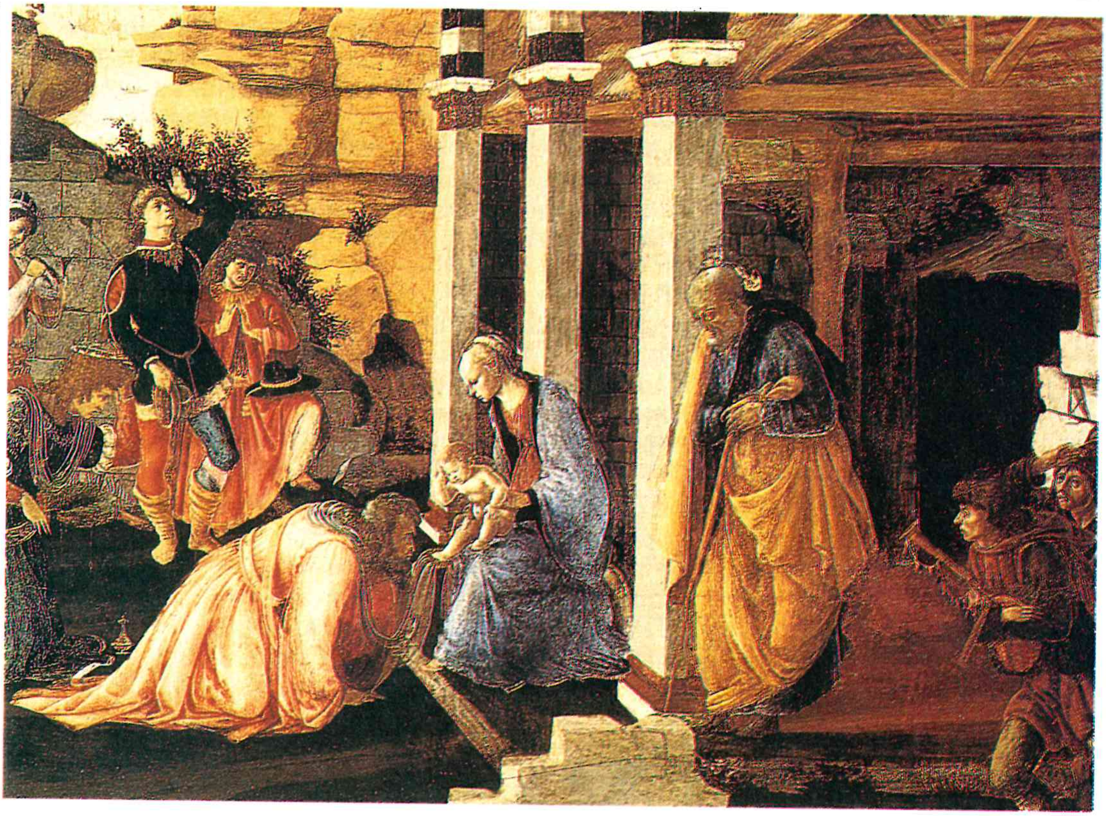
El pasado heredado: posibles influencias

Botticelli empezó a trabajar con fray Filippo Lippi (hacia 1406-1469), uno de los pintores más importantes de Florencia tras la muerte de Masaccio cuyo estilo escultórico tradujo en gracia y elegancia. Dejando las preocupaciones del volumen, tan propias de la primera mitad del siglo XIV en Florencia, Lippi se concentró en la línea y optó por una luz algo melancólica, probablemente producto de las influencias de los artistas de los Países Bajos que empezaban a ser sentidas en la pintura florentina.

Su pintura, que tanto influyó al principio en el joven Botticelli, podría decirse que sintetizaba los avances técnicos del primer Renacimiento con la tradición gótica del estilo internacional, ya que lograba introducir figuras de aspecto *gotizante* en un espacio natural, es decir, construido según las leyes de la perspectiva euclidiana. Todas éstas serán características que heredará Botticelli, si bien, también es verdad, se apresurará a evolucionarlas y darles un carácter muy personal.

Aunque Lippi vivió y trabajó en Florencia (cuyo taller abandonó por impagos), fue en Prato donde acogió a Botticelli, quien trabajó como su aprendiz aproximadamente durante cinco años, hasta 1467. En ese año, y probablemente como consecuencia del escándalo que supuso su aventura amorosa con la monja Lucrecia Buti, Lippi huyó de Prato dejando a un hijo —nacido de Lucrecia— del que se encargaría Botticelli.

Este fue Filippino Lippi (hacia 1457-1506), después convertido en



Detalle de *La Adoración de los Reyes Magos*, por Botticelli, hacia 1465, Londres, National Gallery

el discípulo más destacado de Botticelli y conocido como pintor responsable de extender el estilo de sus imágenes devocionales por toda la Florencia de los años ochenta.

De Lippi, Botticelli aprendió los secretos técnicos de la pintura de panel y fresco, además de adquirir un vocabulario estilístico cuyo repertorio de trucos compositivos y ornamentos constituían una particular versión del lenguaje pictórico del momento. De él tomó el tratamiento lineal de la figura humana a la que añadió más vigor y fuerza, al insistir en una expresión más intensa de la experiencia interna. También esos rostros ovalados con amplias frentes, propias de Botticelli hasta mediada la década del 1480, son de Lippi; como también lo son los traviesos ángeles de cabezas doradas de sus tondos. De Lippi además adquirió el gusto por las veladuras, por la riqueza cromática (conseguida con el uso de un azul junto a un dorado, por ejemplo) por el regocijo en la riqueza y fantasía de los trajes (esos bordados de oro y perlas que tan apreciados eran por el gusto de la época). En sus primeras obras, Botticelli incluso imitará las mangas bordadas en oro y los bordes dorados del traje de Salomé que Lippi diseñó para los frescos de Prato *(El banquete de Herodes*, hacia 1452-1466, Prato, Duomo). Hasta en sus últimas obras recordará la indumentaria diseñada por su maestro, y así, muchos años más tarde repetirá el sombrero de Herodes, con sus puntiagudas alas, en los milagros de *San Cenobio.*

La perspectiva lineal, conseguida a base de referencias arquitectónicas (suelo y edificios) que van marcando el punto de fuga, también la tomó de Lippi. La arquitectura sigue siendo en Botticelli tan rica como en su maestro: basta observar los mármoles multicolor, los

elaborados y labrados techos, las pilastras corintias, y, en algunos casos, la riqueza pictórica de sus pavimentos, para recrearse en un mundo de ornamento. Otra clara reminiscencia de Lippi en Botticelli es la incursión ocasional de motivos simbólicos como naturalezas muertas (flores, cereales, frutos...) a veces con una clara justificación temática, como es el caso de la *Virgen de la Eucaristía* (conocida con el nombre de la *Madonna Chigi*, hacia 1470, Boston, Isabella Stewart Gardner), donde aparecen las uvas (que se convertirán en el vino que, consagrado, será la sangre de Cristo), y el trigo (su cuerpo); otras veces es más difícil justificar simbólicamente la presencia de los objetos que introduce, especialmente en sus Vírgenes con Niño, tal es el caso de *La Virgen del jardín de rosas* (hacia 1468, París, Louvre) o de *La Virgen del libro* (ya en su época de madurez, hacia 1480, Milán Poldi Pezzoli) donde crea un ambiente más entrañable y cotidiano, quizá sensibilizado por las obras de los pintores flamencos en general más intimistas.

Botticelli debió de abandonar a Lippi antes incluso de que éste se marchara para Spoletto, en abril de 1467, pues en enero de 1470 ya figura dentro de la lista de las bocas a alimentar de su hermano Mariano, y en ese mismo año un cronista florentino, Benedetto Dei, lo menciona en su *Ricordanze* como un maestro con taller en Florencia. Ya por entonces su pintura debía haber adquirido alguna reputación en la ciudad como lo demuestra el encargo que recibió para la *Fortaleza* (1470, Florencia Uffizi), obra que analizaremos en el siguiente capítulo, y que fue pintada en el verano de ese mismo año.

Botticelli aprende muy pronto a manejar la perspectiva y el espacio para dirigir el ojo a la acción deseada

Uno de los principales problemas que encuentra el historiador del arte a la hora de catalogar las primeras obras de Botticelli es la falta de documentación al respecto. Esto hace que sea muy difícil precisar cuál fue su obra entre 1467 y 1470. Así, un númeró de vírgenes han sido atribuidas al joven pintor durante su estancia en el taller de Lippi, o inmediatamente después de abandonarlo. Algunas de estas vírgenes (como la de Nápoles, en la Galería Nacional de Capodimonte, hacia 1470) siguen el esquema de la más famosa de Lippi (hacia 1465, Florencia, Uffizi), es decir, la Virgen como reina de los cielos asistida por los ángeles que sostienen al Niño. Ahora bien, otras, aunque siguen manteniendo rasgos lippescos, están concebidas con otro esquema que insiste en el aspecto humano; la Virgen ha dejado su trono en el cielo para convertirse en madre de un Niño.

Los problemas de atribución que plantea la obra temprana de Botticelli se complican aún más por el cambio de estilo que tiene lugar en su pintura a partir de 1470. Sabemos que, en ese año, Botticelli abandona la elegancia y suavidad de las madonnas de Lippi. De una figura plana dimensional de suaves líneas y pálidos colores, Botticelli pasa a un estilo plásticamente más vigoroso, escultórico y sucinto (*Virgen y Niño en la Gloria*, hacia 1469-1470, Florencia, Uffizi), de líneas más expresivas y colores más cálidos, tal y como aparecen también en *La Fortaleza.* El problema adquiere una dimensión mayor a la hora de intentar precisar las influencias sufridas por Botticelli tras su estancia en el taller de Lippi. Según Lightbown (1989), autor de uno de los catálogos más recientes y completos de Botticelli, hay dos opiniones contrarias. Una defiende que el pintor, escultor y orfebre Andrea del Verrocchio, en cuyo taller pudo haber trabajado, fue quien más influyó en Botticelli. La otra, defiende una estrecha conexión entre Botticelli y el pintor Piero del Pollaiuolo, quien junto a su herma-

no, el orfebre Antonio (1441-1496), regentaba un taller de pintura. En cualquier caso, ya sea una u otra influencia directa, lo importante es el aspecto escultórico que Botticelli pudo tomar tanto de Verrocchio como de Pollaiuolo, y que explicaría su cambio de estilo hacia los años setenta cuando enfatiza el volumen de sus figuras y se ocupa de modelar una anatomía articulada, más acorde con el gusto del primer quattrocento que su pintura posterior de rasgos estilizados, como veremos especialmente a partir de los años ochenta.

Las primeras incursiones en la historia

Hasta *La Adoración de los Reyes Magos* (hacia 1465, Londres, National Gallery), Botticelli se dedicó, que sepamos, sólo a la pintura de devoción, pues era ésta la más demandada, y, por tanto, la que le proveía de encargos. Por la magnitud de la obra, esta primera adoración se ha considerado la pintura de historia más temprana que se conoce de Botticelli. Se trata de un panel largo y estrecho probablemente destinado a decorar un mueble o una pared, y parece haber sido concebida para ser observada a la altura de los ojos, ya que su punto de vista es bajo.

La historia de Judit fue uno de los temas favoritos del quattrocento que Boccaccio incluye en su Historia de mujeres famosas

Algunas de las figuras de Botticelli siguen tan literalmente el estilo de su maestro en Prato (especialmente las de la Sagrada Familia, los dos reyes magos del primer plano y el pequeño paje vestido de blanco) que en un principio la crítica (Fantozzi, 1844) atribuyó la obra a Lippi, y dijo estar tan sólo completada por Botticelli. Sin embargo, hoy sabemos, por estudios y restauraciones (Lightbown, 1989), que se debe enteramente a Botticelli. Además, si nos fijamos en los campesinos y los personajes de la cabalgata, así como la anatomía de los caballos (a la izquierda de la composición) observamos que éstos ya presentan en su mayoría rasgos propiamente botticellianos (más vigorosos que los de su maestro Lippi) y que, de hecho, anuncian actitudes de figuras que encontraremos en obras posteriores como *El descubrimiento del cadáver de Holofernes* (hacia 1470, Florencia, Uffizi) empezada poco después y completada en años sucesivos.

En *La Adoración de los Reyes* nuestro joven pintor ensaya por primera vez, y no con mucho éxito por cierto, la disposición de un grupo numeroso de figuras. Llama la atención la desproporción de escalas entre las situadas en el primer plano y las situadas en el plano posterior. Tampoco aparecen propiamente articuladas: sólo algunas guardan relación entre sí a través de las miradas o de los gestos, mientras que la mayoría se ignoran unas a otras, quizá debido a la multiplicidad y discontinuidad de los puntos de vista aplicados a las figuras. En cuanto a los logros espaciales, es obvio que es la primera vez que se enfrenta a una obra de gran escala, pues, si bien se aleja de la dimensionalidad lippesca, no logra todavía dominar correctamente la perspectiva ni congeniar en un espacio global los tres compartimentos arquitectónicos en los que, con cierta torpeza, ha dividido la escena. Así, la arquitectura decorativa y el paisaje están malamente construidos a base de efectos visuales locales que yuxtapuestos no consiguen integrarse en un todo coherente. Baste observar el profundo hiato que se produce entre la cabalgata (a la izquierda) y el cuerpo central: la figura del enano de la corte (en sí una figura expresiva), más que unir





ambas escenas las separa. Como resultado los personajes de uno y otro lado parecen asistir a acontecimientos diferentes. Y es interesante señalar que, aunque Botticelli aprenderá muy pronto (probablemente bajo la influencia de la pintura flamenca) a manejar la perspectiva y el espacio para dirigir el ojo a la acción deseada, sus paisajes, en general, nunca abandonarán un aire artificial. A este respecto Leonardo da Vinci (1452-1519), en su *Tratado de la pintura*, señaló el poco interés que Botticelli otorgó al paisaje, cuyo estudio, según Leonardo, decía que era absurdo y vano, pues bastaba con arrojar una esponja empapada de diferentes colores y estamparla contra una pared para hacer una mancha que formara un bello paisaje. Un comentario que quizás revele las posibles discrepancias que hubo entre uno y otro artista.

Los motivos utilizados por Botticelli en sus adoraciones eran de uso común entonces y permanecerán constantes en las últimas adoraciones del pintor. De entre la simbología de estos elementos cabe

***El regreso de Judit a Betulia*, por Botticelli, hacia 1470, Florencia, Galería de los Uffizi (página de la izquierda). *La Adoración de los Reyes Magos*, por Fra Filippo Lippi, hacia 1445, Washington, National Gallery (arriba)**

destacar dos: en primer lugar, el pavo real, en tanto que su carne se creía inmortal, y que figuraba en la adoración como símbolo de la resurrección cristiana. En segundo lugar, las ruinas del portal de Belén venían a identificarse con el Templo de la Paz en Roma, nombre con el que se conocía la Basílica de Constantino en la Edad Media y el Renacimiento, época, la primera, en la que se forjó la leyenda del desmoronamiento del templo tras el nacimiento de Cristo. La incorporación de este templo a las adoraciones fue más propia de la segunda mitad del siglo XIV, ya que en pintores como Masaccio no aparece, mientras que en el *Tondo de la Adoración* (hacia 1445, Washington, National Gallery) de Lippi está presente. La moda debió extenderse durante el siglo XV, pues sabemos que en 1454 el Templo de la Paz apareció asociado al pesebre en una de las carrozas de las *rappresentazione* o cabalgatas que en ese año se introdujeron en Florencia para celebrar la festividad de San Juan Bautista, patrono de Florencia. Hecho éste que nos demuestra la intensa conexión existente entre la vida cotidiana del Renacimiento y la pintura de este periodo, pues no es ni mucho menos el único ejemplo que se tiene de actividades públicas o privadas, como fiestas, torneos, etc., que influyeron en las obras pictóricas del momento.

Botticelli parece seguir las Escrituras, especialmente en los detalles, pues representa a la heroína ricamente ataviada

Por ello, debemos entender que la cantidad de adoraciones que pintó Botticelli a lo largo de su carrera iba unida a la importancia que este tema fue tomando en la vida florentina. Durante el quattrocento la Compañía de los Reyes Magos *(Compagnia dei Magi)* era una de las fraternidades más importantes de la ciudad. Una de las expresiones de devoción típicas consistía en la organización de la historia pagana de los magos, que era celebrada, más o menos, cada cinco años en el día de la Epifanía. Generalmente participaba un gran número de caballeros ecuestres, de los cuales tres exhibían sus galas con especial suntuosidad como les correspondía por figurar a los Reyes Magos. Acompañándoles, iban los pajes, también ricamente vestidos. Como veremos a propósito de los Médicis, los nobles de la ciudad no dudaban en tomar parte en estas cabalgatas ataviándose con sus mejores galas, lo que nos ayuda a entender el despliegue de esplendor y riqueza representados en las pinturas de Adoraciones, que en algunos casos contenían los retratos de los propios nobles que las encargaban. De esta manera, al revivir este tipo de sucesos sagrados dentro de la vida florentina del quattrocento, los pintores, para su ejecución, más que ir a textos sobre los que inspirar su composición, copiaban las cabalgatas y adoraciones *del natural*. La vida real y la pintura se mezclaban con facilidad, influyéndose mutuamente. Así, al igual que los cuadros se contaminaban de las actividades festivas y celebraciones, también éstas podían adquirir un aspecto de verdaderos *tableaux vivant*.

La historia de Judit

Después de su primera *Adoración*, Botticelli recibió el encargo de pintar dos tablas de pequeño formato con la historia de Judit. Estas pinturas de carácter miniaturista se guardaban, a menudo, en cajas o fundas de cuero, y estaban pensadas para ser contempladas de cerca. Probablemente, y tal y como aparecen en los inventarios de la época,

estas dos tablas se encontraban enmarcadas una junto a la otra, por lo que debían formar un pequeño díptico que posteriormente se dividió en dos, aspecto con el que hoy las conocemos.

La historia de Judit fue uno de los temas favoritos del quattrocento que Boccaccio incluye en su *Historia de las mujeres famosas*, una obra frecuentemente utilizada como fuente literaria por los pintores de entonces. Allí, Boccaccio destaca las virtudes de las heroínas famosas, ya sean personajes sagrados de la Biblia, ya paganos de la mitología. Judit es elegida por su valentía, virtud y belleza, cualidades mediante las que pudo salvar a su pueblo. Es decir, representaba la imagen del débil venciendo al fuerte. El débil es el pueblo de Israel, concretamente la ciudad de Betulia asediada por el gran ejército asirio de Nabucodonosor, al mando del general Holofernes. Durante más de un mes, cuentan las *Escrituras*, el enemigo dejó sin agua y sin comida a los ciudadanos que, desesperados, imploraban la ayuda del Señor.

En la primera tabla, titulada *El regreso de Judit a Betulia* (hacia 1470, Florencia, Uffizi), Botticelli narra el regreso de esta rica y bella viuda que acaba de libertar a su pueblo engañando a Holofernes, a quien hizo creer que le ayudaría a entrar en la ciudad. Holofernes, persuadido por la belleza de Judit, celebró su llegada y mandó a su eunuco Bagoas y al resto de sus siervos que se retiraran. Quedándose Judit sola en la tienda junto a Holofernes (ya profundamente dormido por el vino ingerido) tomó su espada y le hirió dos veces en el cuello cortándole la cabeza. La muerte de Holofernes dispersó las huestes asirias dejando libre al pueblo israelí.

Botticelli utilizará la compartimentación del espacio pictórico allí donde la historia lo exija

Botticelli parece seguir las *Escrituras* (Judit, 11-13), especialmente en los detalles, pues representa a la heroína ricamente ataviada tal y como se narra en la Biblia; pero se toma libertades en la narración de los hechos. Así, el regreso lo representa de día cuando, según la historia, tiene lugar durante la noche. Por otra parte, y desde el punto de vista compositivo, ésta es la primera obra en la que Botticelli nos presenta (siguiendo la tradición medieval) una narrativa visual simultánea para describir dos episodios de una misma historia en distintos tiempos: De un lado, Judit, acompañada de su sirvienta, descendiendo de la montaña, vuelve a casa como libertadora de la ciudad (la figura porta el símbolo de la paz —el olivo que lleva en la mano izquierda— y el símbolo de la guerra —la espada de Holofernes manchada de sangre—). De otro lado, al fondo de la composición se representa a la asediada Betulia, cuyos habitantes salen para atacar a los asirios una vez conocida la noticia de la muerte del general enemigo. A pesar de ser ésta una solución en cierto modo arcaizante, Botticelli utilizará la compartimentación del espacio pictórico allí donde la historia lo exija (por ejemplo, en los frescos de la Capilla Sixtina), en aras de la claridad narrativa y en detrimento de la unidad compositiva, cualidad esta última que será cada vez más reivindicada por los teóricos y artistas de la primera mitad del siglo XVI.

La segunda tabla, *El descubrimiento del cadáver de Holofernes* (hacia 1470, Florencia, Uffizi), representa al eunuco Bagoas y a los oficiales asirios horrorizados ante el decapitado general. Otra vez Botticelli sigue las *Escrituras*, donde se narra cómo los generales asirios, viéndose atacados por los ciudadanos de Betulia, envían a Bagoas a la tienda de Holofernes al que imaginaban durmiendo con Judit. Para despertar a su jefe, Bagoas agitó la cortina de la tienda y, *como nadie le respondía, corrió la cortina y, entrando en la al-*

coba, le encontró tendido sobre el estrado, muerto y con la cabeza cortada. Gritó en medio de llantos, lamentos y fuertes voces (Judit, 13-15).

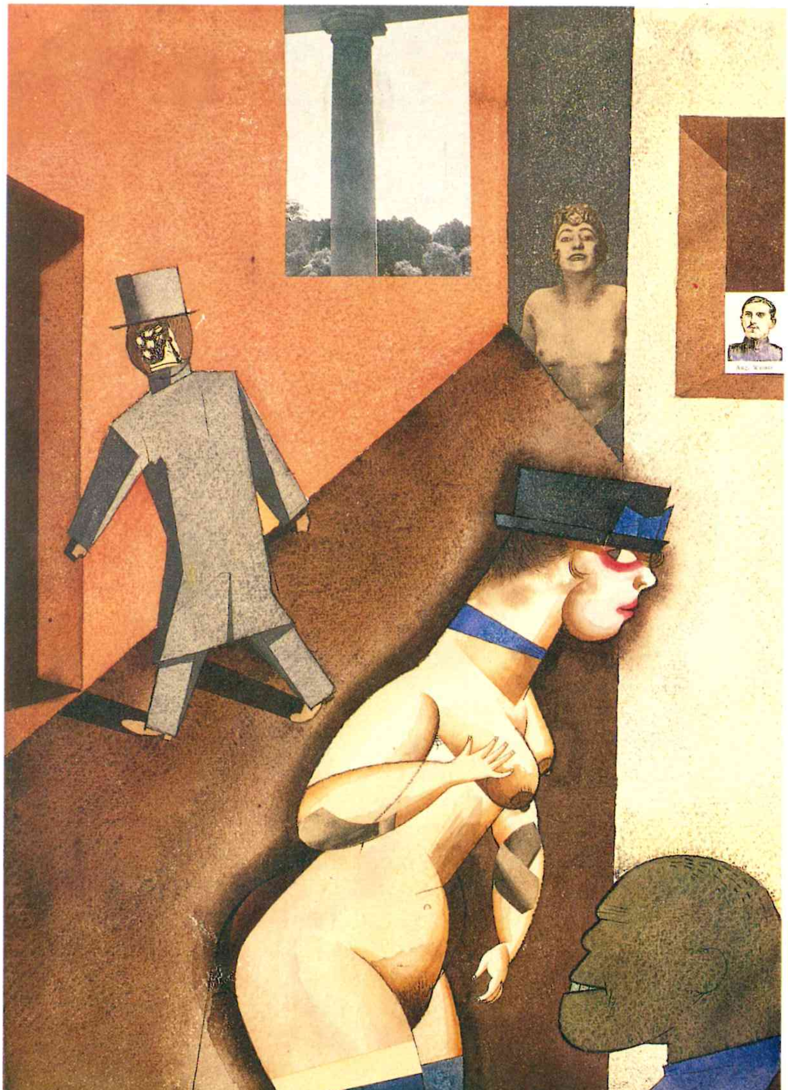
Contrariamente a las convenciones tipológicas seguidas en su *Adoración*, cuya composición y elementos constitutivos estaban reconocidos y aceptados, en estas dos tablas de Botticelli tuvo la oportunidad de ensayar su habilidad para interpretar los textos y seleccionar de ellos las situaciones más dramáticas y más expresivas, de tal forma que el observador fuese capaz de seguir y reconocer los sucesos más significativos de la historia narrada. Aquí tiene, además, la ocasión de investigar la relación entre la figura y su entorno, así como entre el movimiento y el tiempo tanto en un espacio interior (segunda tabla) como en otro exterior (primera tabla). En *El regreso a Betulia* articula la estabilidad dada por la ubicación central de la figura principal, Judit, con la sensación de movimiento producida por el pie derecho que sitúa adelantado y que presenta una dirección diametralmente opuesta a la cabeza (pues no sólo la inclina mirando al espectador al mismo tiempo que nos dirige a través de su mirada a la presencia de su sirvienta, sino que, además, la echa ligeramente hacia atrás). Por otra parte, se observan ya algunos de los estereotipos propios de las figuras botticellianas como el de la multiplicidad de pliegues sinuosos y ondulantes que tanto contribuyen a infundir movimiento en sus personajes. Pero el discurrir del tiempo no sólo está representado por el movimiento individual de cada figura, sino también por los gestos que apuntan claramente a un desplazamiento direccional: por la posición de los pies sabemos que ambos personajes están descendiendo desde lo alto de una montaña al valle, tal y como se especifica en las *Escrituras*.

En cuanto a la composición, Botticelli juega con distintos puntos de vista creando varios planos

En la tabla del *Descubrimiento del cadáver de Holofernes* Botticelli se enfrenta a los problemas de una composición interior. El reducido espacio acotado por la arquitectura (aquí la cortina de la tienda) debe albergar hasta ocho personajes, que sólo logra introducir (más bien *embutir*) faltando a las leyes de la perspectiva, pues, si nos fijamos, algunas figuras parecen como colgadas en el espacio. En cuanto a la composición, Botticelli juega con distintos puntos de vista creando varios planos. En un primer plano aparece el cuerpo decapitado de Holofernes, saliéndose casi del cuadro y más iluminado que el resto de las figuras, de tal manera que el observador descubre, incluso antes que el propio Bagoas, el crimen; es decir, predomina el punto de vista del observador frente al del eunuco. En un segundo plano o plano medio sitúa a los testigos y en el plano del fondo deja ver un paisaje lejano para dar perspectiva al cuadro. En general es evidente el ambiente teatral con una luz de interior dramática, unas cortinas que casi actúan a modo de las de escenario y unos colores muy vivos que acentúan el tema violento.

Curiosamente, desde el punto de vista narrativo que, obviamente, tanto preocupa aquí a Botticelli, aparecen algunas irregularidades, máxime si tenemos en cuenta que ambas tablas fueron pensadas para ser contempladas una al lado de la otra, pues ¿quién no percibe la inadecuación entre la cabeza de un Holofernes viejo en la primera tabla, con el cuerpo joven decapitado de la segunda? Esta falta de correspondencia revela algo sobre el método de trabajo de Botticelli, quien debió de servirse de modelos que copió del natural, si bien los aplicó luego a la tela componiéndolos de manera fragmentada.

Del Impresionismo a las Vanguardias



obras sobre papel

Hasta el 16 de enero 1994

MUSEO
THYSSEN-
BORNEMISZA

Pº DEL PRADO 8, MADRID. DE 10 A 19h. TODOS LOS DIAS EXCEPTO LUNES

DMB&B

Los pasos hacia la fama

DESDE el primer encargo público, Botticelli tuvo que competir con los pintores más en boga de Florencia. La historia en torno a *La Fortaleza* (hacia 1470, Florencia, Uffizi) constituye un buen ejemplo de las dificultades con las que a veces se conseguían encargos de magnitud. Cuando en 1469 el tribunal de los *Sei della Mercanzia* (formado por seis jueces elegidos de entre los cinco gremios más importantes de Florencia y encargados de solucionar los pleitos entre los comerciantes) decidió decorar el Palacio de la Mercadería donde se debatían los pleitos, pensaron en primer lugar en Piero del Pollaiuolo.

El programa iconográfico marcado por el tribunal consistía en siete figuras alegóricas de las siete virtudes: Fe, Esperanza, Caridad, Fortaleza, Justicia, Prudencia y Templanza; imágenes todas ellas muy apropiadas para patrocinar la función que ejercían los jueces en los litigios. Antes de firmar el contrato, el tribunal quiso asegurarse de la capacidad artística del aspirante, por lo que le encargó que, como prueba, realizase un cartón de *La Caridad.* Realizada con éxito la prueba, Piero del Pollaiuolo obtuvo la venia para llevar a cabo la figura correspondiente al cartón. No obstante, el tribunal antes de otorgarle la totalidad del encargo, requirió los servicios de Verrocchio para diseñar *La Fe.* Después de inspeccionar la propuesta de Verrocchio y compararla con la de Pollaiuolo, el tribunal decidió por votación otorgar el resto de las figuras a este último. Ahora bien, como Pollaiuolo no respetó el tiempo de ejecución, en mayo de 1470 (año en el que se renovaban los miembros del comité de jueces) se le rescindió el contrato.

De entre los nuevos jueces entró Tommaso Soderini (1403-1485), uno de los personajes más poderosos de Florencia, y leal seguidor de los Médicis, con quien, por su matrimonio con Dianora Tornabuoni, se emparentó políticamente. Esta situación favoreció, sin duda, a Botticelli, ya que desde el primer momento fue protegido por este ilustre ciudadano.

Para La Fortaleza *Botticelli se encontró además con que tenía que seguir el modelo impuesto por Pollaiuolo*

Así Botticelli fue contratado para realizar dos de las virtudes por 40 florines (la misma cantidad pagada a Pollaiuolo), de los que recibió sólo 20 por *La Fortaleza,* pues no se sabe por qué razon fue finalmente Pollaiuolo el que, a pesar de todo, acabó realizando el resto de las figuras. Como vemos, entonces la libertad de acción del artista, sometido estrictamente a los diseños, gustos y plazos del comitente, era mucho más limitada que hoy en día, máxime si, además, tenemos en cuenta la oferta de talleres que generaban una fuerte competencia



La Templanza, por Piero del Pollaiuolo, hacia 1469-1470, Florencia, Galería de los Uffizi

entre los artistas, no ya sólo para conseguir los contratos sino incluso para conservarlos.

Para *La Fortaleza*, Botticelli se encontró además con que tenía que seguir el modelo de virtud impuesto por la primera imagen de Pollaiuolo para guardar la coherencia del conjunto. La figura, pues, debía estar entronada en un dosel que en *La Caridad* era de estilo gótico internacional y que Botticelli transformó en un arco de medio punto más acorde con el estilo arquitectónico del Renacimiento, cosa que el propio Pollaiuolo aplicó en sus figuras posteriores (véase *La Templanza*, 1469-1470, Florencia, Uffizi). Botticelli además vistió a la figura con un traje de corte clásico e intensificó la decoración, que hizo más refinada y sofisticada.

Quizá para potenciar la relación entre el espacio real y el ficticio del cuadro, Botticelli acercó más la figura al espectador, incrementando así su presencia. Esta la reforzó más aún mediante los atributos con los que caracterizó a la imagen que, a pesar de ser femenina, trasmite la fuerza y el vigor propios de la virtud que simboliza. Esta ambigüedad entre lo femenino y la fuerza *viril* masculina será una de las cualidades que los renacentistas pensaron propia de Botticelli, cuyo estilo, precisamente debido a esta peculiar mezcla, pronto fue distinguido del de sus grandes competidores. Baste tener en cuenta la definición que un agente de Florencia mandó al duque de Milán en 1490 sobre la calidad y el estilo de los artistas entonces destacados en la ciudad. De Botticelli dijo que *era un excelente pintor tanto en panel como en muro. Sus cosas tienen un aire viril y están hechas con el mejor método y completa proporción.* Mientras que a las cosas hechas por Filippino las definió *con un aire más dulce que las de* (su maestro) *Botticelli.* A Perugino le otorgó *un aire muy angelical y dulce;* y, por último, de Ghirlandaio afirmó *que trabajaba mucho y que sus cosas tenían un buen aire* (Baxandall, 1978, 42). Esta característica viril que Botticelli otorgó a sus figuras femeninas fue, como veremos posteriormente, uno de los aspectos más valorados por el gusto decimonónico promotor de la ambigüedad física hasta el punto de poner de moda la androginia.

Nuevos encargos

Esta ambigüedad entre lo femenino y la fuerza viril masculina será una de las cualidades que los renacentistas pensaron propias de Botticelli

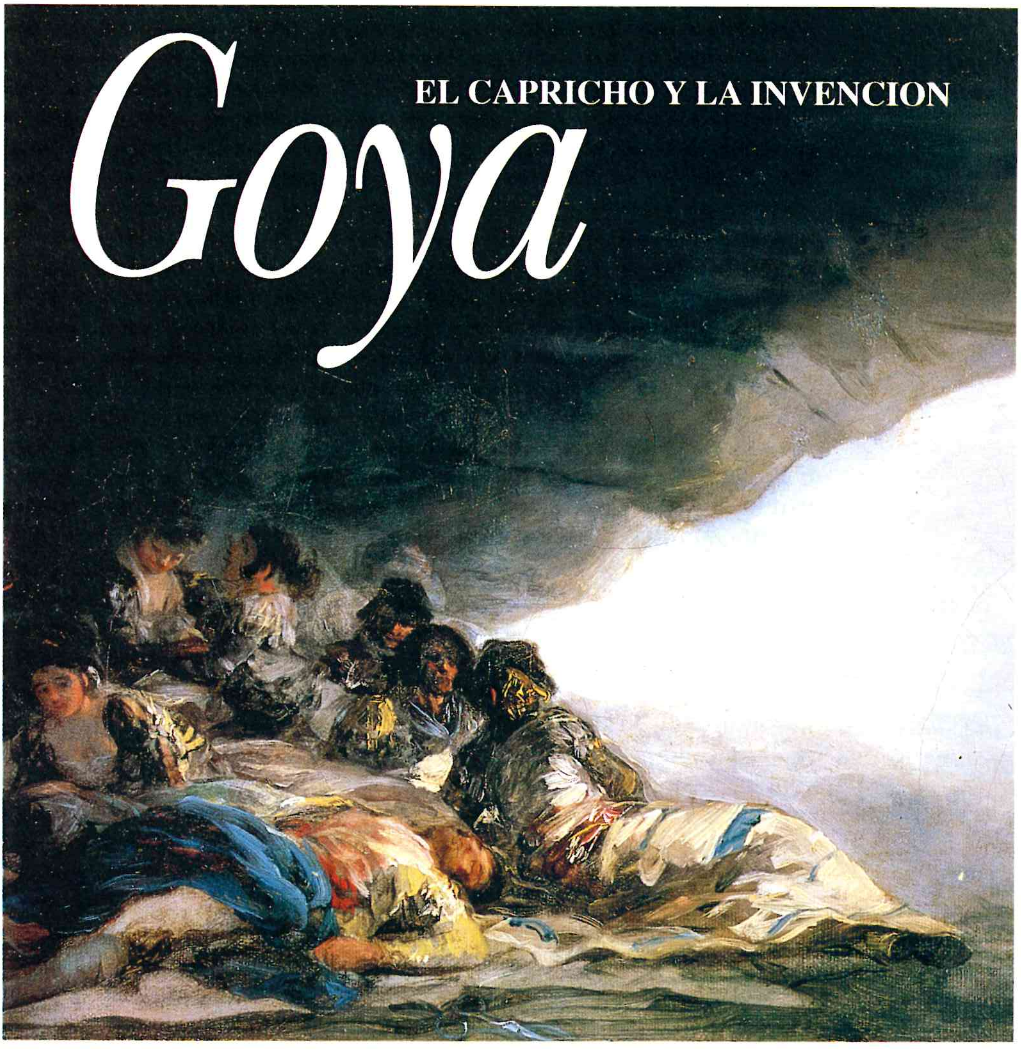
La fama que Botticelli adquirió a finales de los años setenta y principios de los ochenta se empezó a forjar durante los primeros años setenta, una época clave en la que empezaron a fluir los encargos que habrían de llevarle posteriormente al mecenazgo de los Médicis.

Ya en *La Fortaleza* pudo demostrar sus habilidades frente a las del taller de los Pollaiuolo y Verrocchio, pero, como veremos a continuación, en su *San Sebastián* (hacia 1473, Berlín Staatliche, Gemäldegalerie-Dahlem) tendrá otra ocasión de hacerlo. Este encargo que recibió Botticelli para decorar una columna de la iglesia de Santa María la Mayor (de ahí el formato alargado de la obra) respondía, más que a una pieza de altar, a un exvoto comisionado como acción de gracias por una cura o preservación de la peste, pues san Sebastián era frecuentemente invocado a finales de los siglos XIV y XV con tales propósitos.

Se dice que Antonio del Pollaiuolo fue uno de los primeros artis-

Del
19 de noviembre 1993
al
15 de febrero 1994

MUSEO DEL PRADO



El Banco Central Hispano le da la oportunidad
de contemplar una exposición única en su género.
Pinturas, bocetos de los cartones para tapices, miniaturas, cuadros de gabinete.
Una selección de obras procedentes de
11 paises y de más de 60 colecciones públicas y privadas que reúnen
todos los estilos y temas pictóricos desarrollados
por Francisco de Goya.

Patrocinado por:

Central Hispano

tas que, uniendo la tendencia científica y artística, se dedicó a practicar disecciones en cuerpos con objeto de estudiar la musculatura y, en general, la anatomía humana. Estos estudios, precursores de los que hizo posteriormente Leonardo, fueron fundamentales para sus desnudos en escultura y en pintura. No obstante, en su *San Sebastián* (hacia 1475, Londres, National Gallery), uno de los temas iconográficos que precisamente permitía al artista lucirse en un desnudo, se observa una composición más torpe que la de Botticelli, pues no llega a resolver ni mucho menos con soltura la estructura circular pretendida en torno a la figura del santo. Botticelli optó por una composición menos arriesgada y de fácil ejecución con mejores resultados. Como en su *Fortaleza*, acerca la figura del santo al espectador, trayéndola a primer plano con objeto de recrearse mejor en la anatomía del desnudo que copió del natural. Sus partes anatómicas están pronunciadas de tal forma por el juego de luces y sombras, que algunos historiadores piensan que el modelo fue copiado bajo la luz artificial de candiles, una práctica que vino a ser bastante usual en los talleres del segundo cuarto del siglo XVI. En cuanto al fondo, la influencia de la pintura flamenca se deja sentir una vez más, si bien el paisaje no llega a fundirse en un espacio coherente con la figura central. Más bien actúa como telón de fondo, produciendo ciertas incoherencias como, por ejemplo, la diminuta proporción del arquero, que, a la izquierda, descansa al pie de un monumental árbol y que contrasta enormemente con la escala del santo.

Los tondos o pinturas circulares eran bastante populares en Florencia desde mediados del siglo XV

Fue por estos años cuando, probablemente comisionado por Antonio Pucci (1418-1484), Botticelli realiza su primer tondo importante: *La Adoración de los Reyes Magos* (hacia 1475-1476, Londres, National Gallery). Pucci fue otro de los grandes de Florencia, ardiente seguidor de los Médicis para quien Botticelli pintaría en más de una ocasión, como veremos más tarde.

Los tondos o pinturas circulares eran bastante populares en Florencia desde mediados del siglo XV hasta entrado ya el siglo XVI. Aunque contienen temas religiosos, eran esencialmente pinturas seculares ya que no estaban destinados a cubrir zonas o espacios sacros (como las piezas de un altar, por ejemplo) sino que eran, por lo general, encargos de los más poderosos para decorar estancias familiares privadas de palacio (dormitorios, salones, etc.), o espacios públicos tales como edificios gremiales o políticos. Desde el punto de vista técnico, los tondos eran apreciados en tanto que suponían un reto para resolver los problemas compositivos que planteaba su forma circular. El pintor demostraba así su habilidad al introducir en esta forma caprichosa un espacio semejante al real construido mediante las leyes de la perspectiva. Lejos de mantener las soluciones arcaicas de su maestro Lippi (que, para resolver la perspectiva lineal, sigue el esquema de una gran cabalgata a fin de mantener una visión de conjunto en detrimento de los personajes sagrados más importantes, que se pierden en la lejanía), Botticelli opta por centralizar la escena y representar a las figuras principales bajo una arquitectura que tiene la función de crear un espacio racional, es decir ortogonal y euclidiano, donde ubicar a las figuras, cuyo elevado número logra integrar gracias al punto de vista, que fija alto, como hará posteriormente en algunas de sus más famosas obras mitológicas.

Así, al ganar espacio elevando el punto de vista, Botticelli puede incluir, sin romper la unidad espacial y sin detrimento de la escena cen-

tral, una gran variedad de personajes; sigue, por tanto, las recomendaciones de representativos de Alberti, quien en su *Sobre la pintura* (1435) escribe: *Una historia que verdaderamente puedas alabar y admirar, con razón, será aquella que se exhiba en sí misma tan amena y adornada que atraiga los ojos del espectador docto e indocto... con voluptuosidad. Lo primero que produce voluptuosidad en una historia, es la abundancia y variedad de las cosas... Diré que una historia abundante es aquella en la que en sus lugares aparecen mezclados ancianos, varones, adolescentes, niños, matronas, vírgenes, infantes, animales domésticos, cachorros, aves, caballos, corderos, edificios y provincias,* y todas ellas deben estar organizadas sin tumulto (Alberti, 1976, 128). Además, Alberti menciona la inclusión de personajes en la historia que miren al espectador, con objeto de introducir a éste en la escena del cuadro, y este es, precisamente, el propósito con el que Botticelli incluyó (en el lado izquierdo de la composición) al joven paje y al hombre barbudo que, apoyado en un sillar, nos mira invitándonos a entrar en su espacio ficticio.

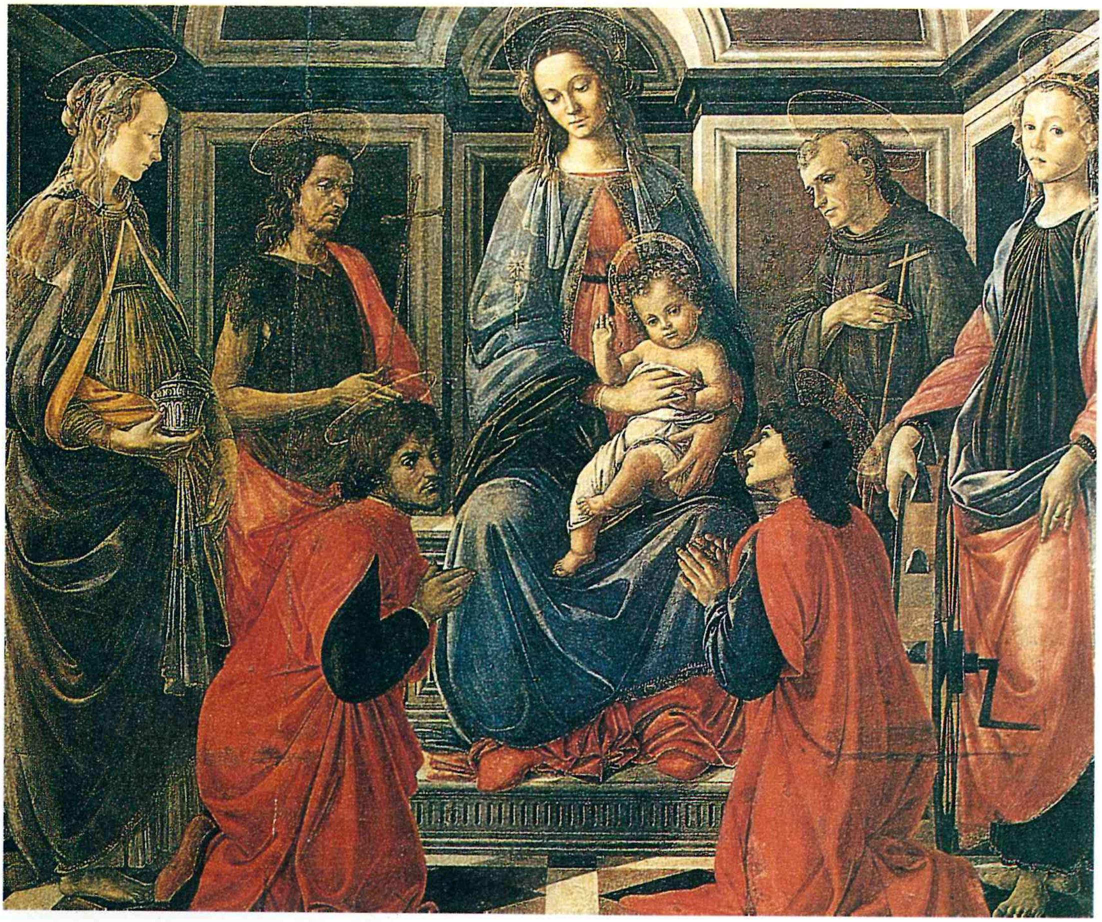
El donante como actor

La Virgen con Santos *es la primera obra para altar que se conserva*

Esta preocupación por establecer una relación entre el espacio ficticio del cuadro y el real mediante un diálogo de miradas entre los personajes pictóricos y el espectador, es obvia también en otra obra de estos años, *La Virgen con Santos* (hacia 1470, Florencia, Uffizi). Esta es su primera obra para altar que se conserva. Se trata de una composición unitaria que comprende la figura de la Virgen y el Niño rodeados de seis santos. Ahora bien, la estructura del cuadro está realmente construida a través de los gestos y, especialmente, a través de las miradas de estos personajes, que son las que dan coherencia y unidad al conjunto equilibrando con ellas, además, su distribución un tanto rígida. Los santos se han dispuesto en pares simétricos. Los más considerados, san Francisco y san Juan Bautista, flanquean a las figuras de la Virgen y el Niño. Dos mujeres ocupan un lugar intermedio: a la derecha, María Magdalena, que mira hacia el Niño (es decir hacia el interior de la escena), y, opuestamente, santa Catalina, que mira hacia el espectador. Por último, arrodillados y en primer término (mirando también hacia afuera y, por tanto, abriendo la composición) san Cosme y san Damián, patronos de los Médicis; de ahí que algunos historiadores consideren que se trata de retratos de dos miembros de la familia florentina.

El primer cuadro donde aparecen sin duda los retratos de la familia medicea es la *Adoración* (hacia 1475, Florencia, Uffizi), que pintó para la capilla funeraria de Gaspar de Zanobi del Lama, en Santa María Novella, y que se ubicó para decorar el altar de mármol situado detrás de la tumba. El tema de la pintura, la Epifanía, venía a justificarse por el nombre del comitente, Gaspar, uno de los tres Reyes Magos, cuyo retrato, sin embargo, no ocupa un lugar privilegiado, pues se encuentra desplazado a la derecha (véase el personaje de pelo blanco vestido con túnica azul claro), mezclado entre el público que asiste al nacimiento.

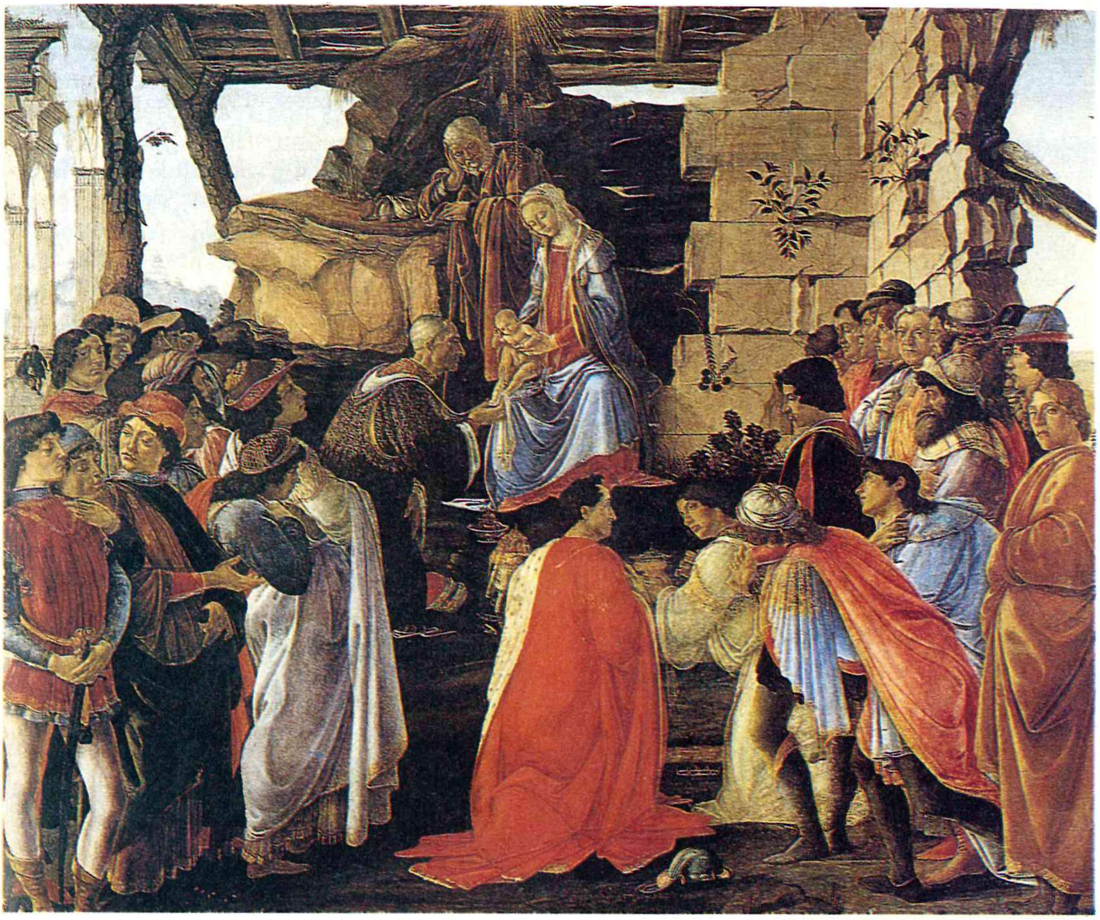
Los lugares de honor se han reservado para los miembros de la fa-



La Virgen con Santos, **por Botticelli, hacia 1470, Florencia, Galería de los Uffizi**

milia Médicis, cuyos retratos aparecen identificados con los Reyes Magos. De Rey Mago mayor (Melchor), y más cercano a la Virgen, hace Cosme, el Médicis que, como gobernante de Florencia, abre la dinastía autócrata. Los dos reyes restantes, arrodillados en primer término, son los hijos de Cosme, Piero *El gotoso* (su sucesor, que hace de Baltasar) y Giovanni (de Gaspar). Por último, y para completar el cuadro dinástico, aparecen de pie los retratos de los hijos de Piero, Lorenzo el Magnífico (su sucesor) y Giuliano. Se trata pues de un retrato dinástico (donde se identifica a los tres Magos, que simbolizan las tres edades, con las tres generaciones de los Médicis); es, pues, un homenaje al linaje de esta familia de banqueros, máxime si tenemos en cuenta que para cuando Botticelli pintó esta obra, Cosme y sus dos hijos, Piero y Giovanni, ya habían fallecido (en 1464 el primero y en 1463 sus dos hijos). Botticelli constata, por tanto, en esta *Adoración* el derecho al poder hereditario de la familia Médicis sobre Florencia, aspecto político que cobra aquí una relevancia especial, ya que viene a justificarse ante los ojos permisivos de la divinidad.

El arte del Renacimiento, próximo a los poderosos, jugó un importante papel político y social; papel, que, a diferencia de otras épocas, lejos de ocultarse se exhibió y se hizo patente en la actitud individualista que *el nuevo hombre moderno* tuvo ante la historia. Nunca antes el sentido de la gloria se afirmó tanto. La elite pretende ahora proyectarse en las acciones terrenas, fijar sus rostros y actividades



La Adoración de los Reyes Magos, **por Botticelli, hacia 1475, Florencia, Galería de los Uffizi**

en la historia y, para ello, el individuo, todavía no desligado de la cultura religiosa, se hace retratar inserto en un tema religioso. Así, su presencia cobra un valor simbólico al asociarse con caracteres divinos.

En el gótico, la relación del donante afectaba a la composición del cuadro, ya que al introducirse aquél en un tema sagrado, generaba un espacio jerarquizado en tanto que se incluía en la obra manteniendo una distancia, física y simbólica, considerable con respecto a las figuras y entorno sagrado. Así se representaban los retratos de donantes a muy pequeña escala, es decir, siguiendo las leyes de la perspectiva simbólica (generadora de lugares metafísicos o no naturales), con objeto de distinguir claramente cuál era el espacio que ocupaba como figura histórica, sometida a un tiempo físico, y las imágenes sagradas, atemporales y, por tanto, sumidas en un tiempo infinito. Esta combinación de tiempos y espacios paradójicos se resuelve de manera distinta en el Renacimiento, tras los avances de la perspectiva que logran introducir la tercera dimensión en el cuadro (en sí bidimensional) al aplicar las leyes de la geometría euclidiana, que fue sistematizada y particularmente estudiada en su dimensión teórica por Alberti en su tratado *Sobre la pintura*. Además, la progresiva secularización del arte con respecto a los estrictos dogmas religiosos, permitió que el donante se insertara en un espacio sacro sin formulismos tipológicos, estableciendo una estrecha comunicación entre cielo-tierra, en la que imperaba una visión del más allá familiar y cercana.



Tanto en la *Virgen con Niño y Santos*, como en su *Adoración*, Botticelli sintetiza en un mismo espacio las dos realidades distintas, antes incompatibles: la sobrenatural y la histórica individual, identificando una y otra, de tal forma que se concibe la tierra como reflejo del cielo, donde cada uno, después de la resurrección, conservará su propia individualidad y, por tanto, mantendrá en cierta forma, su *status* terrenal. El donante deja de ser un creador de espacios jerárquicos para transformarse en la propia jerarquía, pues participa activamente de la escena religiosa y adquiere papel de actor. Con ello, su prestigio no sólo queda constatado por la participación del espacio divino, sino por el papel que desempeña como actor dentro de la obra. Se crea, por tanto, un escenario-teatro que debe entenderse dentro del contexto del sentido de la fiesta en el Renacimiento, donde se representaban dramatizaciones de leyendas sagradas.

Es evidente que los cuadros de epifanías interesaron particularmente a los Médicis, que encargaron un gran número, y otras (como la de Botticelli) fueron encargadas en su honor. Sabemos que el propio Cosme participó en una cabalgata ataviado con ropas ostentosas (se habla de una capa bordada en oro) y que el cadáver de su nieto Lorenzo el Magnífico fue, en 1492, acompañado en el sepelio por la Compañía de los Reyes Magos, que trasladó su cuerpo desde la capilla de San Marcos hasta la sacristía de San Lorenzo. De hecho, la cofradía de los Reyes Magos creció considerablemente al amparo de los Médicis. La prueba de la protección de esta familia de nobles sobre la cofradía, la tenemos en la decadencia que sufrió después de 1494, cuando Piero, el sucesor de Lorenzo el Magnífico, se vio obligado a huir fuera de Florencia por las revueltas contra de los Médicis.



Esta devoción de los Médicis por la Epifanía responde a intereses políticos: al identificarse con los Reyes Magos presuponen la constatación divina de su poder terrenal. Con ello, y mediante la artística, se difunde a la colectividad una visión cosmológica basada en el concepto de jerarquía. El arte no nos remite en este caso sólo a las estructuras del universo físico, también a las estructuras históricas y sociales.

Ahora bien, hay otro aspecto que no debe pasar inadvertido, la relación que a partir de 1470 se estableció entre la cofradía y la academia platónica florentina, de la que tendremos ocasión de hablar posteriormente. Baste por ahora mencionar que el pensamiento neoplatónico consideró a los Reyes Magos como los representantes espirituales del conocimiento precristiano. Como sacerdotes de Oriente, son especialistas en astrología que se dirigen al encuentro de Cristo, en sí una imagen que evoca la tan perseguida *concordatio* entre el dogma de la Iglesia católica y la cultura antigua pagana. Los magos no sólo son reyes, sino sacerdotes y filósofos.

***La Adoración de los Reyes Magos*, por Botticelli, hacia 1475-1476, Londres, National Gallery**

***San Sebastián*, por Botticelli, hacia 1473, Berlín, Staatliche, Gemäldegalerie-Dahlem**

Botticelli y los Médicis

EN *los mismos días del magnífico Lorenzo el Viejo, de los Médicis, que fueron verdaderamente para las personas de talento un siglo de oro, floreció también Alejandro (Alessandro), llamado según nuestras costumbres, Sandro y apellidado Botticelli.* Con estas palabras Giorgio Vasari (1957, 265) comienza la biografía de Botticelli. Aunque la obra de Vasari *(La vida de artistas ilustres*, Florencia, 1550) sigue siendo una de las fuentes principales para conocer el Renacimiento italiano, sus afirmaciones, críticas y hasta datos han de tomarse con cierta precaución, ya que más de una vez se ha demostrado la existencia de errores, inexactitudes y, lo que es más interesante, ciertas opiniones manipuladas, en su juicio, producto, sin duda, de su subjetividad, pero también de su posición *comprometida* dentro del aparato cultural oficial vigente a mediados del siglo XVI.

Es importante tener en cuenta que Vasari trabajó bajo el mecenazgo de los Médicis en la Florencia del siglo XVI y éstos ansiaban promocionar todo lo posible el gobierno de sus antepasados en esa ciudad cuando era una ciudad-estado. No podemos olvidar, a este respecto, que el poder político de los Médicis se vio amenazado a finales del siglo XV y, de hecho, temporalmente barrido por la invasión del rey Carlos VIII de Francia, así como por las revueltas provocadas por el monje dominico Savonarola. Botticelli escuchó y consideró a Savonarola, pagando posteriormente por ello las consecuencias con los prejuicios que contra él (aunque a veces de manera velada) aparecen en la biografía escrita por Vasari, que le acusa de haber sido su partidario incondicional.

Pero hay más, Vasari como cronista de la época que fue, contribuyó a crear en torno a los Médicis, a los que servía, la leyenda del *«Siglo de Oro»* o *Secolo d'oro* iniciada en tiempos de la restauración (a partir de 1512) y elaborada (por artífices como Vasari) especialmente durante el gran ducado de Toscana a mediados del XVI. Esta leyenda habría de convertirse en mito clásico con la celebración que en el siglo XVII hicieron los grandes duques de Toscana: en 1635 mandaron realizar en el palacio Pitti unos frescos alegóricos a la *Edad de Lorenzo el Magnífico*, diseñados por Giovanni Manozzi.

La labor de Vasari fue especialmente trascendental no sólo como escritor de las biografías de los artistas (exagerando el papel que Lorenzo el Magnífico jugó en el arte florentino, especialmente en la segunda edición de sus *Vidas ilustres*, 1568), sino también como pin-

***Retrato de Giuliano de Médicis*, por Botticelli, hacia 1476-1477, Washington, National Gallery**



tor. Sus frescos en el Salón de los Quintetos del palacio Vecchio (hacia 1556-1557) están consagrados a exaltar la labor del antepasado Cosme I y, especialmente, la de su nieto Lorenzo el Magnífico, principal personaje en torno al que girará dicha leyenda, como ya se podía sospechar. Explicando sus propios frescos, le describe *sentado con un libro abierto entre tantos letrados que tienen todos en la mano libros, mapamundis, compases...;* y más adelante escribe: *Aquí se ve cómo, después de haber dado instrucciones para los asuntos públicos y asimismo para los asuntos privados de la ciudad, se entregaba a los placeres y al estudio de la filosofía y de las letras en compañía de esta escuela de sabios con quien los practicaba, unas veces en la ciudad de Careggi y otras en la de Poggio a Cainao, para asegurarse mayor paz* (Chastel, 1991, 38).

Es decir, Vasari asoció lo más estrechamente posible la época gloriosa del arte, el pensamiento humanista y la filosofía con el poder político de Lorenzo, exponiendo así claramente que el *genio* tiene necesidad de ser fecundado por el saber y reconocido por el poder: Miguel Angel (su artista favorito) no podía haber nacido más que bajo el amparo de este ilustre gobernante.

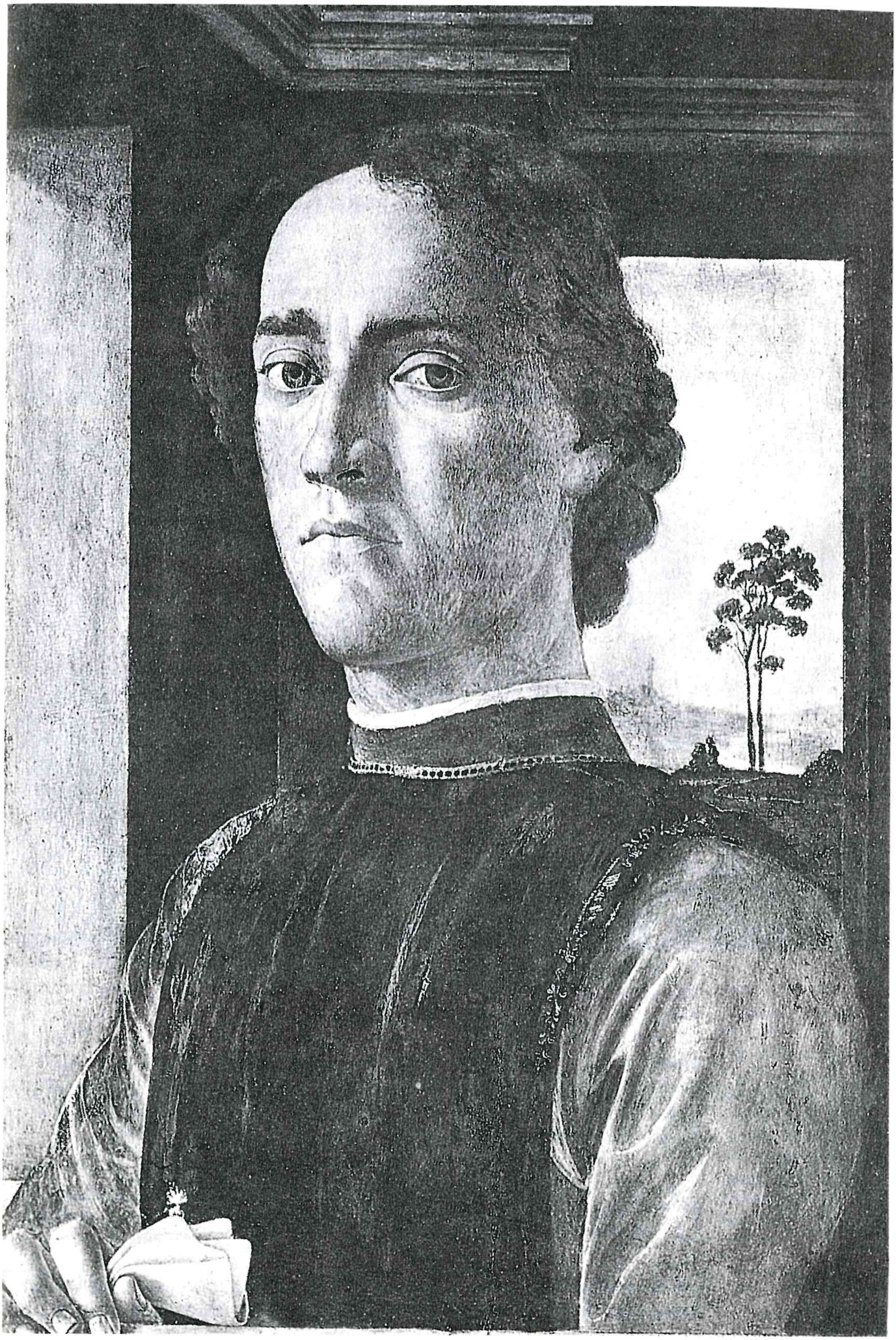
Sin embargo, hoy en día todo parece indicar que la imagen de la *edad de oro* es, en palabras de Chastel, *una pantalla artificial, es el disfraz de una realidad histórica cuya articulación es muy diferente* (1991, 39).

Parece ser que, de haber habido realmente esplendor cultural en la Florencia de los Médicis, éste fue más propio de la primera mitad del siglo XV, durante el gobierno de Cosme I (1434-1464), que de la segunda mitad de siglo, época en la que Botticelli entra en acción en la vida artística y Lorenzo en la política (gobierna entre 1464 y 1492). Es más, ya con la llegada al poder de los primeros Médicis se abandona el proyecto de crear en Florencia una ciudad ideal desde el punto de vista político, al mismo tiempo que finaliza el periodo de los grandes cancilleres humanistas florentinos, como Coluccio Salutati († en 1406) y su discípulo Leonardo Bruni († en 1444), historiador y uno de los primeros traductores de la obra de Platón y Aristóteles. Si bien fue Salutati (amigo y corresponsal de Petrarca y Boccaccio) el que diseñó la imagen de una Florencia heredera de la antigua Roma republicana y baluarte de la libertad, Bruni la continuó vehementemente, declarando a la *humanísima* ciudad de Florencia patria del que tiene vocación humana: *todo oprimido, todo desterrado, todo proscrito, todo combatiente por una causa justa, es idealmente florentino* (Garin, 1981, 79).

El primer humanismo florentino, el de Salutati y sus seguidores, valoró la idea estoica de la lucha y la actividad práctica e hizo de la moral cristiana el colofón de una ética profana basada en los ejemplos de la *civitas* antigua.

En otras palabras, Salutati creó una república integrada en una cultura humanista rigurosa y severa de la que participaban los grandes comerciantes y artesanos de la ciudad. Fue tajante con la ambigüedad y, a pesar de las dificultades, impuso la claridad, la racionalidad geométrica y el sentido práctico. El conocimiento teórico y la ejecución convergían así armónicamente. Eran éstos los tiempos de artistas igualmente claros y racionales —pensemos en Masaccio, cuya influencia se deja todavía sentir en la generación de un Andrea del Castagno (hacia 1421-1457) por ejemplo— que perseguían un mundo or-

***Retrato de Piero de Médicis*, por Botticelli, hacia 1475. Destruido**



denado según las coordenadas matemáticas de la perspectiva geométrica euclidiana.

Con la subida al poder de Cosme I se produjo la ruptura entre la cultura y la política. Con Cosme, las obligaciones del canciller quedaron reducidas a sus funciones burocráticas, es decir, a redactar en latín deliberaciones y órdenes dictadas por el *tirano*. Ya no es ni un gran pensador político, ni un eminente literato, tan sólo un mero funcionario que busca el estipendio. Antes de los Médicis, el poder florentino estaba en manos del Consejo de los Diez (con sede en el palacio público de la Señoría); con los Médicis (que ejercían el gobierno desde su propio palacio privado) emerge el poder de la corte, a través de la cual defienden sus intereses políticos y económicos propios y de las familias poderosas asociadas. Ello conducirá inevitablemente a luchas internas por el poder; luchas que llegarán a amenazar el gobierno de Lorenzo el Magnífico como prueba del declive que ya estaba tiñendo Florencia, pues bajo un orden aparente había profundas divergencias y contrastes. Atrás quedó el humanismo de Salutati y Bruni, ahora sustituido por el neoplatonismo, equívoco y órfico, de Marsilo Ficino (1433-1499), cuyo pensamiento impuso la melancolía propia de una sabiduría sublime, pero atormentada y enigmática. Producto político suyo fue Maquiavelo en la Cancillería, y, en el campo de las artes, Botticelli y, después, Miguel Angel.

Los retratos

Vistos los retratos de los Médicis integrados en la *Adoración*, no es sorprendente que Botticelli realizase otros, esta vez propiamente dentro del género del retrato y encargados por los propios interesados.

Sabemos que el mecenazgo de los Médicis comienza con el retrato que Botticelli hizo hacia mediados de los años setenta a Piero de Médicis, el hijo de Cósimo y padre de Lorenzo el Magnífico. Este retrato (hoy destruido) fue póstumo, ya que Piero falleció en 1469 a la edad de cincuenta y tres años, siendo su apariencia en el cuadro de Botticelli la de un hombre mucho más joven. Además, existen indicios de que Botticelli realizó diversos retratos póstumos para la familia medicea, pues en un inventario de 1560 figura uno de Cósimo el Viejo, fallecido en 1464, es decir, tan sólo cuando Botticelli tenía dieciocho o diecinueve años, por lo que resulta bastante improbable que lo ejecutase en vida (Lightbown, 1989).

Sea como fuere, el hecho es que Botticelli se convirtió pronto en pintor favorito de los Médicis, cuyo primer contacto pudo realizarse a través de Lippi, quien ya había sido protegido por Piero. Es más, se halló un *Botticello* (probablemente Giovanni, el hermano de Botticelli) entre las listas de los íntimos de Lorenzo el Magnífico.

La historia de Giuliano y Simonetta

De los retratos realizados en vida, se conserva el que hizo a Giuliano (1453-1478), el hermano pequeño del Magnífico, asesinado,



Cuatro retratos de otros tantos Médicis. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Cosme, Piero y Giovanni, Lorenzo el Magnífico y Giuliano. Detalles de *La Adoración de los Reyes Magos*, hacia 1475, Florencia, Galería de los Uffizi

como veremos después, por la conspiración de la familia Pazzi que pretendió de esta forma acabar con el poder de los Médicis en Florencia.

Con el retrato de Giuliano (hacia 1476-1477, Washington, National Gallery) comienza propiamente el mecenazgo de los Médicis. De forma curiosa, Botticelli eligió enmarcar a la figura en una estructura arquitectónica, una ventana al exterior que deja ver un muy austero espacio interior, que poco o nada invita al ojo a recrearse en la lejanía. Concreta todo el interés en la imagen de su mecenas, Giuliano, que, con toda probabilidad, debió hacer algunas indicaciones a Botticelli para que introdujese en el retrato un elemento simbólico en relación a su vida personal: la tórtola que aparece en el borde izquierdo del marco. Desde Aristóteles, y durante toda la Edad Media y el Renacimiento, se creía que la tórtola nunca más se volvía a aparear si

su compañera moría. Se dedicaba entonces, y como prueba de su luto, a vivir en solitario, volando en invierno y posándose sobre ramas secas. Esta ave vino a constituirse en el símbolo del amor fiel y eterno, y es muy posible que aluda aquí a la muerte de Simonetta, la amada de Giuliano.

A través de Angelo Poliziano (1454-1494), el poeta y protegido de Lorenzo el Magnífico que llegaría a inspirar algunos aspectos de la obra mitológica de Botticelli, conocemos la historia de Giuliano y Simonetta, narrada en su célebre *Stanze per la Giostra.* Esta obra fue compuesta con motivo del famoso torneo que tuvo lugar en la corte el 29 de enero de 1475 para celebrar la alianza entre Florencia, Venecia y Milán. Los preparativos para el torneo comenzaron en noviembre de 1474, lo que puede darnos una idea del esplendor y magnificencia que se desplegó en el acto. Sabemos que los Médicis presionaron a las familias nobles de Florencia para que participaran; tal era su interés que incluso se encargaron de pagar los gastos del equipo de armas y vestuario requerido. Entre el *ajuar* de esta competición, figuraban los estandartes que debían portar cada uno de los caballeros participantes. Estos fueron encargados a diferentes maestros de la ciudad (por ejemplo, a Verrocchio), pero Giuliano prefirió elegir para el suyo a Botticelli, a quien volvió a hacer cómplice de una simbología muy personal. De acuerdo con las costumbres medievales, cada estandarte iba decorado con imágenes oscuras y difíciles de entender, pues consistían en alusiones a una mujer: la elegida como amante, y por tanto, la dueña de los sentimientos, desdichas y alegrías del caballero. Es decir, era este un amor que respondía al lenguaje cortesano, y que, aun siendo propio de la cultura medieval, se mantuvo en la Florencia del quattrocento, si bien se contaminó entonces de imágenes y alegorías de la mitología clásica.

Giuliano debió hacer algunas indicaciones a Botticelli para que introdujese un elemento simbólico: la tórtola

Conviene aclarar en seguida que este tipo de amor era cortesano porque era *un amor imposible.* En efecto, el caballero debía elegir a la dueña de su corazón de entre las damas ya casadas de la corte que se destacaran especialmente por sus virtudes. Una de las más apreciadas consistía precisamente en demostrar la capacidad de desdén con qué tratar a su desesperado amante.

Todo este juego amoroso era, claro está, público y no sólo no afectaba en absoluto a la reputación de la mujer sino que, por si fuera poco, se consideraba como parte esencial de la formación de un joven caballero, pues el desconocimiento del mal de amor (y especialmente la melancolía, que tan pronta es a convertirse en inspiración) descalificaba al noble.

Giuliano eligió a Simonetta Cattaneo (hacia 1453-1476), la esposa de Marco Vespucci. Simonetta era el prototipo de mujer petrarquiana, tanto por su belleza como por sus cualidades morales (su fidelidad al matrimonio era famosa, por lo que el cortejo de Giuliano suponemos era seguido con mayor interés). Sin duda eran los personajes más populares de la corte y su historia, aderezada con la muerte prematura de la tísica dama y el asesinato del joven cortesano, fue ideal para inspirar la obra del poeta.

Lógicamente, el estandarte que Giuliano encargó a Botticelli estaba lleno de alusiones a Simonetta. A ella dedicó el torneo que se propuso ganar para demostrarle su destreza en el manejo de las armas. De hecho, hay historiadores que piensan que la celebración del torneo se hizo más bien con este fin (es decir, la exhibición de Giuliano

y la muestra de la suntuosidad de los miembros de la familia Médicis) que con la intención de celebrar la alianza política entre las ciudades estados. En cualquier caso, se tomó especial cuidado de dejar constancia del acontecimiento para la posteridad, pues fue descrito con amplio lujo de detalles (que aquí pasaremos por alto).

Lo más interesante desde el punto de vista artístico fue el diseño del estandarte, que iba decorado con una figura femenina parecida a Palas, vestida con una túnica blanca bordada en oro. Sus pies descansaban en llamas que consumían ramas de olivo, mientras las ramas altas, situadas en la parte superior, permanecían intactas e inalcanzables por el fuego. Estaba armada con casco, lanza y escudo (este último decorado con la cabeza de Medusa). Detrás de ella se podía ver un tronco de olivo con una sola rama, donde Cupido, atado con hilos de oro al árbol, permanecía preso. Sus flechas rotas se muestran a sus pies, junto con su arco. Sobre la corteza del árbol se podía leer en letras góticas y doradas *la sans par*, aludiendo a su dama que no tenía rival. Siguiendo al estandarte iba Giuliano sobre un hermoso caballo que le había prestado el duque de Urbino para esta ocasión tan especial. Su indumentaria iba *a juego* con el estandarte, por lo que debemos suponer que Giuliano consultó con el propio Botticelli acerca de su atuendo.

Así, hasta la armadura del propio caballo era cómplice de esta extraña iconografía, ya que iba adornada con motivos de ramas de olivo ardiendo. Por su parte, el enamorado llevaba en su casco la imagen del preso Cupido sentado sobre un olivo; en su escudo puso la imagen de la cabeza de Medusa, en sus mangas grabó también en letras góticas la frase *la sans par*. Detrás de él desfiló un gran cortejo de hombres a caballo (entre ellos amigos y parientes) acompañados de tres gaiteros, un trompetista y dos tambores.

El enamorado llevaba en su casco la imagen del preso Cupido sentado sobre un olivo

El simbolismo hermético del estandarte quizá pueda parcialmente desvelarse en *La Giostra* de Poliziano, donde el poeta describe un sueño de Giuliano en el que vio a Simonetta vestida con una túnica blanca (símbolo de castidad) y, sobre ella, la armadura de Palas, que protegía su cuerpo de las flechas del amor enviadas por Cupido, mientras su pecho permanecía oculto tras el escudo de Medusa. Furiosa por el ataque de Cupido, Simonetta le ató a un árbol de olivo y, destruyendo arco y flechas, dejó al pequeño dios desvalido. Cupido llorando pidió auxilio a Giuliano, quien sabiendo de los poderes de Simonetta (protegida además por Palas y Medusa) le convenció de la imposibilidad de liberarle. Pero Cupido le ordenó que elevara sus ojos a los resplandores del sol de la Gloria para que diese coraje y expulsase de él toda cobardía. Entonces, la Gloria desciende y desprende a la dama de su armadura para que Giuliano pueda llevarla durante el torneo y vencer. Al despertarse, Giuliano se prepara para participar en el torneo, previa invocación de Cupido, Palas y la Gloria a fin de que le ayuden en su empresa.

El estandarte que diseñó Botticelli debió basarse en esta narración, pues no hace falta tener mucha imaginación para interpretar a la dama, vestida con túnica blanca e impasible ante las llamas del amor, con Simonetta, *la sin igual*, la que no se deja consumir en el fuego de la pasión porque, valiéndose de su sabiduría, ata a Cupido en una rama, se proteje bajo la armadura de la castidad (Palas) y ataca con el escudo de Medusa, esa Gorgona que en la mitología griega petrificaba a los osados con su mirada.



San Jerónimo, por
Domenico Ghirlandaio,
hacia 1480, Florencia,
Iglesia de Todos
los Santos

Botticelli y la conspiración de los Pazzi

La familia Pazzi y un grupo de conspiradores instigados por Girolamo Riario, sobrino del papa Sixto IV, intentó asesinar a los Médicis. El domingo 26 de abril de 1478, mientras Giuliano era apuñalado por Bernardo Bandini en la plaza del Duomo durante la celebración de la misa, Francesco Salviati, arzobispo de Pisa, acompañado por otros asaltó el palacio de la Signoria. Pero su principal objetivo, asesinar a Lorenzo el Magnífico, fracasó, ya que no consiguieron el apoyo popular esperado. Al contrario, no sólo no hubo levantamiento sino que el pueblo apoyó a los Médicis y, finalmente, la mayoría de los responsables fueron públicamente colgados.

Inmediatamente después de la conspiración, Botticelli realizó por encargo un fresco sobre la puerta de Dogana en la vía de Gondi con las imágenes de los ocho principales conspiradores colgados, acompañados cada uno de ellos de unos versos satíricos compuestos por el propio Lorenzo. La obra, de claro contenido propagandístico, fue premiada por el magistrado de la ciudad con la cifra nada despreciable de 40 florines. Aquellos que ya habían sido ajusticiados fueron representados colgados, mientras Bandini (aún no ejecutado en la vida real) apareció colgado de un pie. Una vez capturado, se modificó su imagen, tarea que probablemente le tocó realizar a Leonardo da Vinci. Es decir, el fresco venía a funcionar como las noticias de un periódico local, pues se modificaba de acuerdo con los nuevos sucesos. Así, la imagen del arzobispo Salviati se borró después de febrero de 1479 con motivo de las negociaciones de paz entre Roma (que declaró la guerra a Lorenzo por haber colgado a un arzobispo) y Florencia. Las negociaciones entre el papa Sixto IV (sospechoso de haber fraguado la conspiración) y Lorenzo el Magnífico, tuvieron repercusiones artísticas: como es bien sabido, Botticelli, junto con otros artistas florentinos fueron enviados casi en *misión diplomática* a decorar la Capilla Sixtina; pero de este asunto nos ocuparemos más tarde.

Botticelli realizó por encargo un fresco con las imágenes de los ocho principales conspiradores colgados

Volviendo al peculiar fresco de condenados, se ha de mencionar que el resto de las imágenes corrieron la misma suerte que la de Bandini cuando, en 1494, Piero, el sucesor de Lorenzo, huyó de Florencia ante las revueltas, ocasión que aprovechó la familia Pazzi para regresar de su exilio. Nada queda hoy, por tanto, de esta obra.

El comienzo de su época de madurez

Entre los años 1478 y 1481 Botticelli inicia su época de madurez. Es entonces cuando empieza a adquirir una gran reputación como pintor, que se refleja no sólo en los importantes encargos que obtuvo sino también en los juicios y críticas que de él hicieron sus coetáneos. Dejemos que sean las palabras de Ugolino Verino 1438-1516, un importante humanista y poeta florentino, las que valoren el talento de Botticelli al describir en su poema *Carliadas* las pinturas que él imagina hubieran ideado los artistas de su época para decorar el hipotético palacio de Justino; en otras palabras ¿qué y cómo hubiera pintado Botticelli los frescos si hubiera tenido que decorar el palacio de Justino? Siguiendo el relato a *la moda antigua*, Verino escribe: *A la iz-*

quierda, Alejandro (es decir, Botticelli), *el sucesor de Cos, pintó a Jerjes embridando el Océano con un puente, y la perforación del monte Athos, y también los lechos desecados de los ríos y los persas bebiendo de arroyos agotados; y los feroces atenienses, después de la caída de la ciudad de Palas, vengando en el mar las ruinas de su ancestral ciudad, Platea, regada de abundante sangre, y las riquezas de los medos vencidos, y no lejos el caudillo guerrero griego (Temístocles), expulsado de Atenas, llega a la corte de su enemigo* (Gombrich, 1985, 65).

Esta pintura imaginaria de Botticelli narra, por tanto, los episodios de la conquista y derrota de los persas de Jerjes. El estilo, el cómo la representa, queda revelado en la identificación que Verino hace de Botticelli como sucesor de Apeles, el gran pintor griego por excelencia (activo durante el siglo IV a. C.) cuyas obras, a pesar de ser conocidas sólo a través de descripciones, fueron emuladas por los pintores renacentistas, incluido el propio Botticelli, como veremos a propósito de su obra *La Calumnia de Apeles* (hacia 1494-1495).

Poco más se podía esperar de un pintor. Una vez elevado a los altares del arte para compartir la gloria con los propios genios griegos, Botticelli había traspasado el umbral de la mediocridad.

Entre los años 1478 y 1481, inicia su época de madurez y empieza a adquirir una gran reputación como pintor

El saber divino y el humano

Al margen del fresco literario de Verino, el primero que conservamos de Botticelli data de 1480. Pintado para Ognissanti (Florencia), el fresco de *San Agustín* vino a ser ejecutado en rivalidad con Domenico Ghirlandaio quien, en el lado opuesto de la pared del coro, realizó el de *San Jerónimo* (hacia 1480, Florencia, Ognissanti), probablemente inspirándose en la versión que del mismo tema hizo antes el pintor flamenco Petrus Christus y que Lorenzo el Magnífico había adquirido para su colección. Ambos pintores (Botticelli y Ghirlandaio) representaron a sus respectivos santos en el interior de su estudio en actitud pensativa, ya que ambos santos personifican la sabiduría divina. En este caso, además, la correspondencia iconográfica entre un fresco y otro es muy estrecha pues Botticelli representó la primera visión que tuvo san Agustín de san Jerónimo.

La leyenda de esta visión se encuentra por primera vez en la epístola apócrifa de san Agustín a san Cirilo de Jerusalén, aparentemente compuesta al final del siglo XIII, y tan popular que, entre 1475 y 1500, fue sucesivamente impresa tanto en latín como en italiano. San Agustín tuvo la primera visión el día en que falleció san Jerónimo. Hacia la última hora del día canónico (antes del atardecer, justo cuando el santo agonizaba en Jerusalén), san Agustín se encontraba en su celda meditando sobre la naturaleza de la gloria y sobre la inmensa felicidad experimentada por aquellos que habían sido santificados y podían unirse a Cristo. Precisamente a estos temas iba a dedicar un pequeño tratado para Sulpicius Severus de Galia. Tomó así papel, pluma y tintero, y cuando se disponía a escribir una carta a Jerónimo para preguntarle su opinión respecto de estas cuestiones escatológicas, una inexplicable luz, acompañada de un dulce olor, entró en su celda de estudio. San Agustín, que no sabía de la immediata muerte de san Jerónimo, se quedó estupefacto al escuchar una voz que le hablaba des-

de los rayos y, que le decía que hablar de algo que no se había experimentado era tan fácil como contener el océano en un pequeño vaso o encerrar al mundo en un puño. Con voz temblorosa preguntó san Agustín quién le hablaba, y la luz le contestó que san Jerónimo.

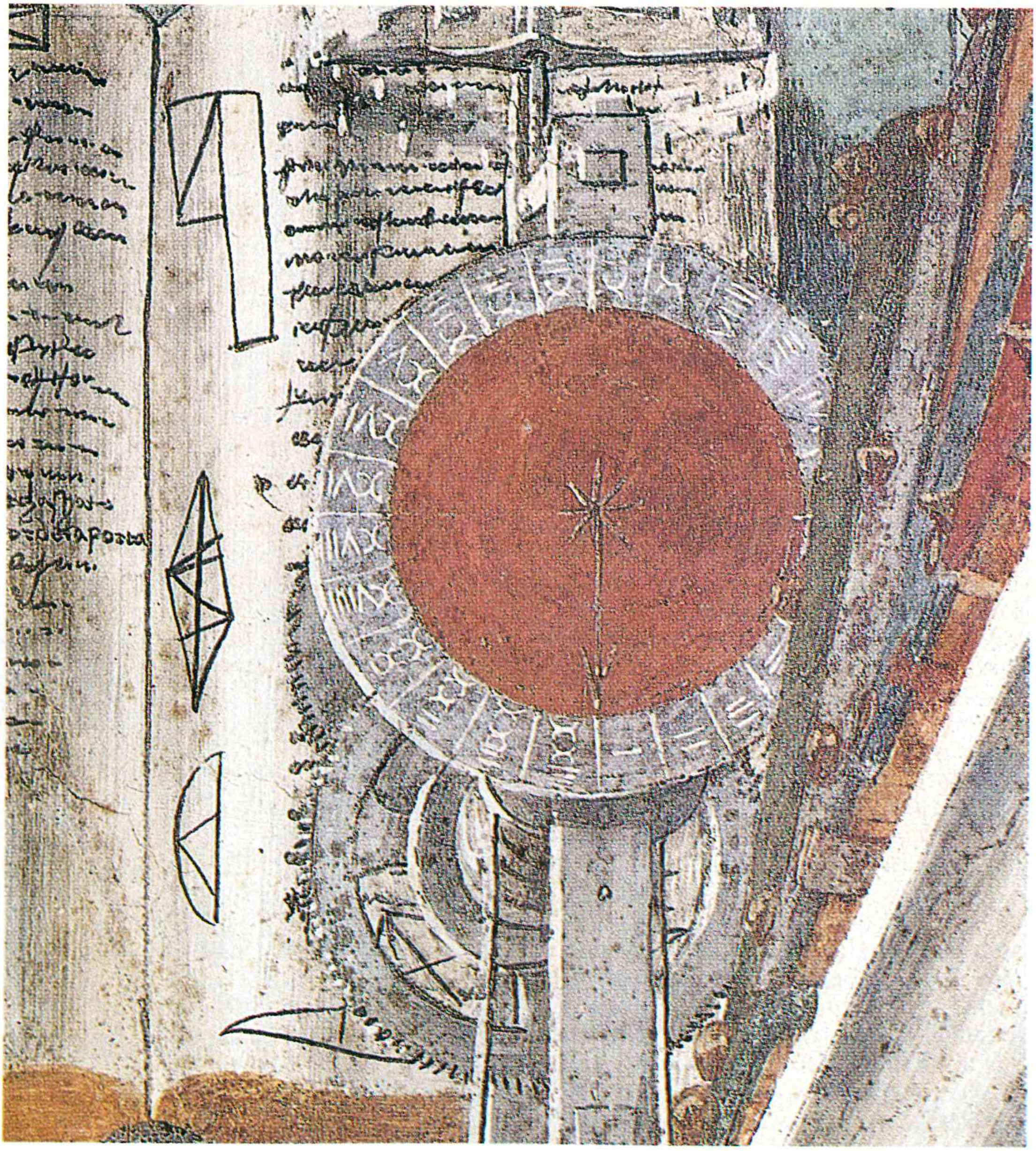
Es muy probable que el fresco fuese financiado por los Vespucci (por cierto, amigos y vecinos de Botticelli y, como veremos, una familia muy ligada al círculo de los Médicis), dado que su escudo aparece representado en la cornisa superior de la composición. En este caso se trataría de una donación piadosa a la orden de los *Umiliati*, para cuya iglesia se pintó, quizá con motivo de la nueva orientación que tomó la orden. En un principio, los *Umiliati* hicieron promesa de ganarse el pan con sus propias manos, de ahí que se dedicaran al trabajo artesanal (se les consideraba los introductores del arte de hilar y tejer). Sin embargo, y es sintomático del cambio cultural que sufría entonces Florencia, tras el consejo celebrado en Mantua en 1436, abandonaron la antigua ley y adoptaron la de los Benedictinos, que se basaba en el trabajo intelectual y el estudio. Es decir, la orden sufre un proceso de adaptación semejante al de las artes, que evolucionaron del mundo manual (organizado mediante talleres gremiales) al intelectual (donde se valora el carácter individual del artista y su capacidad para representar una idea). No es, por tanto, casual que los santos escogidos fuesen san Jerónimo y san Agustín y que el artífice elegido para representar los elevados pensamientos de este último fuese Botticelli, un pintor que se identificaba cada vez más con el círculo intelectual creado en torno a la Academia neoplatónica de Ficino. De esta pintura, no en vano, dijo su biógrafo renacentista, Giorgio Vasari: *Su trabajo mereció ser muy alabado, porque él supo poner en la cabeza de aquel santo esa profunda reflexión y sutil finura que irradian las personas en profundo estado de abstracción y entregadas al estudio y a la investigación de problemas elevados y difíciles* (Vasari, 1957, 266).

Botticelli se identificaba cada vez más con el círculo intelectual creado en torno a la Academia neoplatónica de Ficino

Ahora bien, el propio Vasari señala el conocido sentido del humor de Botticelli, quien, suponemos, no pudo resistir incluir junto a las frases relativas a los problemas de geometría que pueden leerse en la página de la izquierda del libro abierto sobre la estantería (a mano derecha de la composición, en segundo término), otras frases que burlonamente aluden a la pereza y falta de disciplina con la que la orden se enfrentaba al tan admirado estudio intelectual.

Desde el punto de vista técnico, Botticelli soluciona aquí algunos problemas narrativos dignos de mención. En vista de que se ve obligado a representar la figura del santo en un interior, tiene que prescindir de la luz exterior, factor que le permitiría aludir al tiempo real y específico en el que ocurre la visión. Para ello introduce un reloj (situado justo delante de la hoja derecha del libro anteriormente citado) que marca la hora entre el I y el XXIV. De acuerdo con el sistema de medición de aquel tiempo, la I no era la primera hora después de la tarde (es decir después de las 12 del mediodía) o de la medianoche (después de las 12 de la noche), sino la primera hora después del atardecer. Hemos de tener en cuenta que, si bien el reloj se *inventó* con anterioridad, fue en la primera mitad del siglo XV cuando su uso empezó a extenderse, al incluirse en algunas torres de los palacios o en los campanarios, y, por tanto, cuando realmente comenzó a afectar a la vida cotidiana.

Esta época, conocida como *moderna*, se caracteriza, sin duda, por



Página derecha, *San Agustín*, por Botticelli, 1480, Florencia, Iglesia de Todos los Santos. Arriba, detalle del mismo fresco de *San Agustín*

una progresiva aceleración del saber unido a una creciente aplicación práctica de éste. Así, los descubrimientos técnicos de la época afectaron al dinamismo orgánico de la sociedad. La medición del tiempo por medio de relojes es un ejemplo claro de la fiebre del medir, también obvia en el espacio (¿pues qué es la perspectiva sino la medición matemática de éste?) que construye una trama mucho más precisa de la actividad humana. Y así, tal y como en la vida real convivían las campanadas que marcaban el tiempo sagrado destinado a la oración con los toques regulares del reloj que ordenan racionalmente la vida terrena, Botticelli en su *San Agustín* integra los dos tiempos: el real (mediante la incursión del reloj que nos sitúa con una exactitud digna de novela policíaca en la historia que narra) y el sagrado (a través de la mente del santo que contempla la revelación del rayo de luz).



En Roma

TRAS la conspiración de los Pazzi, el Papa Sixto IV (1471-1484) y los florentinos hicieron las paces en diciembre de 1480. Seis meses más tarde una delegación de artistas (entre ellos Botticelli y dos artistas florentinos más) fueron enviados a Roma para realizar los frescos de la nueva *Capella Magna* del Vaticano, conocida como la Capilla Sixtina.

En ella se celebraban importantes ceremonias de carácter público, como fiestas solemnes, el aniversario de la coronación del Papa, el funeral de reyes y cardenales, etc. Como muchos otros grandes edificios de Roma, el Vaticano había sido descuidado durante el reinado de los papas cismáticos de Avignon. Restaurado por Martin V (entre 1420 y 1431), su sucesor vio la necesidad de reformarlo, pero sólo cuando Sixto IV subió al poder empezaron las obras.

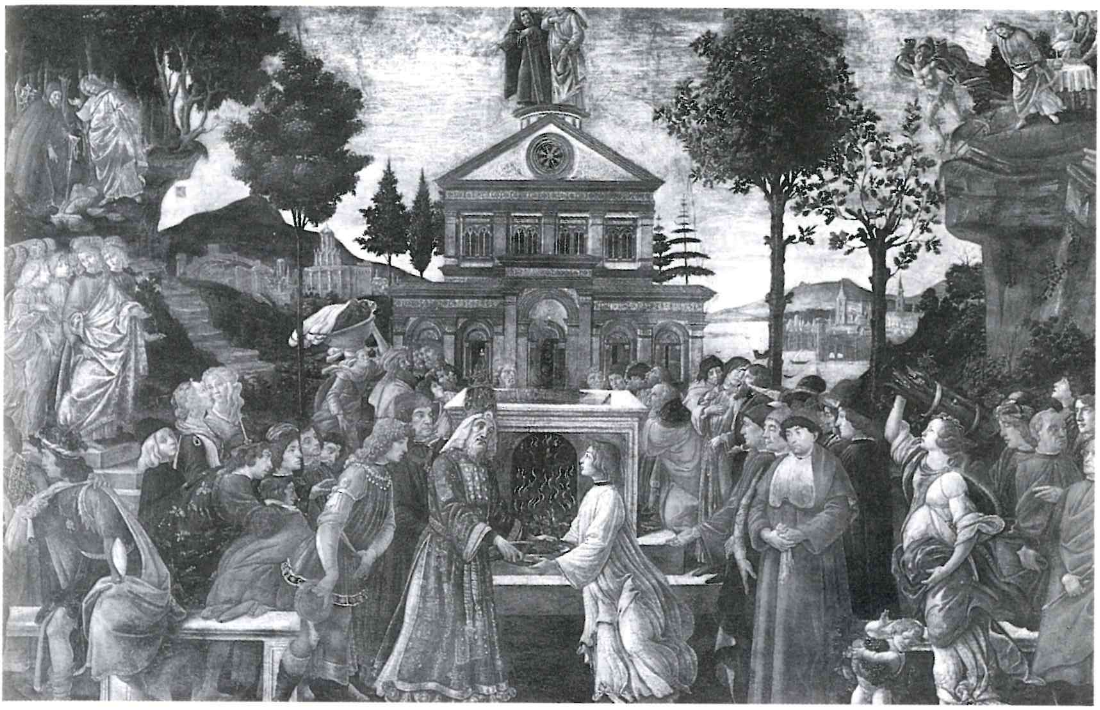
Sixto IV comenzó su Capilla Magna entre 1475 y 1477. Según Vasari, el arquitecto fue Baccio Pontelli, pero el edificio en sí estaba bajo la dirección del maestro Giovannino di Pietro de'Dolci. La estructura es deliberadamente simple: un rectángulo cuyas características extraordinarias radican en sus grandes dimensiones. Al ser erigida como la capilla ceremonial más grande de la cristiandad, obviamente sus paredes debían ir decoradas suntuosamente y con gran esplendor.

Parece ser que fue el propio Sixto (cuyos conocimientos teológicos eran considerables como para controlar personalmente el significado de la obra) y su equipo de consejeros quienes formularon el programa iconográfico de los frescos, tomando como idea principal la glorificación de la Iglesia de Cristo o, lo que es lo mismo, la autoridad de los Padres de la Iglesia, primero en el Antiguo Testamento y después en el Nuevo.

Las historias debían mostrar la concordancia del Antiguo y Nuevo Testamento, de tal manera que se eligieron sucesos del primero que tenían su correspondiente paralelismo en el Nuevo. Así, siguiendo la tradición, Moisés fue considerado como el prototipo de Cristo en el Antiguo. Ocho episodios de su vida fueron seleccionados para decorar el lado izquierdo de la pared del altar, y cada una de ellos se correspondía con cada una de las historias de Cristo que decoraban la pared derecha.

Las historias, elegidas personalmente por el Papa, no eran, ni mucho menos, las corrientes

Las historias, elegidas personalmente por el Papa, no eran, ni mucho menos, las corrientes (de hecho no había precedentes pictóricos conocidos), por lo que, para evitar errores de lectura en la imagen, se colocó sobre cada uno de los frescos una inscripción que explicaba el tema y la relación existente con el episodio paralelo en el lado



opuesto. La intención claramente pedagógica de las imágenes era uno de los objetivos primordiales del programa iconográfico, cuyo contenido teológico, como iremos viendo, fortalecía los poderes del Papa como cabeza de la Iglesia. Esta propaganda visual venía a ilustrar las lecciones que sobre la Biblia se impartían durante Navidad y Semana Santa. Entonces se leía la vida de Cristo mientras el coro cantaba canciones del Antiguo Testamento sobre los episodios de la vida de Moisés allí representados. Este aspecto nos indica que los ciclos pictóricos se diseñaban teniendo en cuenta el contexto donde se integraban. Y, en este sentido, la relación entre la palabra predicada y las imágenes contempladas no podía ser más estrecha.

La organización de los frescos

La serie comenzaba en la pared del altar con las escenas más remotas: la historia de *Moisés encontrado* (izquierda), que se correspondía con *La Natividad* (derecha); ambas fueron, sin embargo, reemplazadas posteriormente por el *Juicio Final* de Miguel Angel. La lectura de los frescos seguía, por tanto (desde el punto de vista del observador que accede por el lado opuesto al altar), un orden cronológicamente inverso. Sobre los frescos se situaron los retratos de los treinta primeros Papas, todos ellos considerados mártires por la Iglesia. Hay cuatro (dispuestos en pares) por cada tramo. Para el altar en un principio se pensó que albergaría *La Ascensión de la Virgen*, a quien, de hecho, le estaba dedicado el recinto entero.

Tan pronto como las obras arquitectónicas se completaron, Sixto IV llamó a los pintores. A Perugino, su favorito, le encargó el proyecto del altar, teniendo en cuenta que ya había realizado otro fresco

***La tentación de Cristo,* por Botticelli, 1481-1482, Vaticano, Capilla Sixtina**

de la Ascensión en la iglesia de San Pedro en diciembre de 1479. A los tres pintores florentinos, Cosimo de Lorenzo Rosselli (1439-1507), Botticelli y Ghirlandaio, se les llamó para que ayudaran a completar el programa iconográfico.

Los frescos se terminaron en mayo de 1482, fecha en la que tanto Botticelli como Ghirlandaio ya habían regresado a Florencia. Lightbown (1989) opina que los artistas abandonaron las obras antes de que éstas estuvieran concluidas, porque el Papa, que tenía fama de pagar con grandes retrasos, todavía no había abonado los honorarios convenidos. Es más, tenemos noticias de que todavía en diciembre de 1483, Botticelli no había cobrado la totalidad del trabajo, pues en esa fecha otorga poderes notariales a su sobrino Benincasa para que recoja en Roma la suma de dinero todavía pendiente. Así es que parece bastante improbable lo que cuenta Vasari acerca de la gran suma de dinero que Botticelli recibió del Papa, y que el pintor (siempre según Vasari) derrochó viviendo a lo grande en Roma *día a día*. Más bien hemos de creer la marcha general que se produjo ante el impago, cosa que además explicaría la presencia de Luca Signorelli (1470-1523), contratado al final para concluir los dos últimos frescos.

Los retratos de los papas se han conservado mal, y han sido muy restaurados, por lo que la autoría de cada uno de ellos es de difícil atribución, máxime si tenemos en cuenta que, además, fueron diseñados como una serie uniforme donde difícilmente se puede distinguir el estilo propio de cada pintor. Sin embargo, tradicionalmente se le atribuye a Botticelli la ejecución de san Aniceto, san Cornelio, san Lucio, san Esteban y san Sixto II; mientras que las figuras de los santos Evaristo y Marcelo, entre otros, se piensa que sólo siguieron el modelo de los cartones diseñados por el propio pintor.

Todos son, claro está, personajes inventados (ya que no había referencias de otros retratos anteriores), y aparecen vestidos con ropa del siglo XV. La serie comienza a la derecha del altar, y el orden cronológico que siguen no está dispuesto linealmente, sino que cada par de la derecha se relaciona con su correspondiente a la izquierda. Es decir, el primer Papa de la pared derecha mira a su sucesor en la pared opuesta. Cada uno está identificado con su respectivo nombre, fecha de coronación y de martirio.

Probablemente los pintores tuvieron que seguir las indicaciones del propio Sixto IV, quien debió de marcar unas pautas muy concretas para dar uniformidad al conjunto. Así, se acordó que Moisés fuese siempre representado, en todas las historias, con una túnica amarilla y una capa color verde oliva. Estos preacuerdos tenían una doble finalidad. Desde el punto de vista pedagógico evitaban falsas interpretaciones porque el personaje podía ser identificado sin dificultad; y, desde el punto de vista pictórico, daban unidad visual al conjunto de los frescos. Esta unidad visual se alcanzaba además, en primer lugar, por los elementos arquitectónicos que decoraban y enmarcaban cada una de las historias. En segundo lugar, por la unidad compositiva de las distintas escenas. Cada historia está dividida en dos grandes registros horizontales: en la parte superior y fondo de la composición se representa un paisaje o decorado arquitectónico, mientras que la parte inferior, y en primer plano, se rellenaba con las figuras a gran escala que componían la historia. En tercer lugar, el uso de *verdaccio* para preparar la superficie de los frescos fue uniforme para todos, lo que confirió una luminosidad y tonalidad semejante a

Detalle de *La conturbación de Moisés*, por Botticelli, 1481-1482, Vaticano, Capilla Sixtina


NEMO SIBI ASSVMM
AT HONOREM NISI
VOCATVS A DEO
TANQVAM ARON



La conturbación de Moisés, por Botticelli, 1481-1482, Vaticano, Capilla Sixtina

todo el conjunto. Finalmente, el uso de pigmentos costosos como el oro y el azul ultramar (muy apreciados en el quattrocento) fueron en general utilizados por todos los artistas, aunque parece ser que fue Rosselli quien más echó mano de ellos, lo que le hizo ganarse el favor del Papa y marcar, al menos en teoría, las pautas del resto en materia cromática.

Sin duda, tanto el oro como el azul eran pigmentos ricos y llamativos, si bien su uso empezó a ser criticado por los teóricos más serios del XV. Por ejemplo, Alberti (en su obra *Sobre la pintura)* advierte particularmente del abuso del oro: *Hay quienes emplean el oro de modo inmoderado, pues creen que el oro da una cierta majestad a la historia. No los alabo en modo alguno. Antes bien, si quiero pintar la Dido de Virgilio, cuyo carcaj era de oro, y los cabellos estaban sujetos con oro, una fíbula áurea sostenía la vestimenta, conducía con frenos áureos y todas las cosas resplandecían de oro, imitaré antes bien con colores que con oro esta abundancia de rayos áureos, que entonces heriría los ojos de los que mirasen* (1976, 142).

En realidad, se trataba precisamente de herir la vista con la magnificencia, pues el uso del oro como pigmento no dejaba de ser una muestra de ostentación y riqueza desde la Edad Media. El oro se entendía como sinónimo del sol y de la luz, asociándose éstos con Dios (pensemos en la metáfora de san Agustín que identificaba a Dios y a sus cualidades divinas —la Belleza, la Bondad, la Sabiduría, etc.— con el sol y sus rayos que llegaban a unos y a otros con mayor o menor intensidad según la proximidad, es decir, según el lugar espiritual que ocuparan). Ahora bien, el lugar espiritual estaba siempre ligado al *status* terrenal y así, el oro *encarnaba la imagen material del poder temporal de los reyes que había sido otorgado por Dios* (Nieto,



72). En este caso, tratándose del Papa, es bastante obvia la conexión entre el poder divino, representado a través del simbolismo del oro como luz divina, y el poder terrenal, evidenciado a través del oro como tal (como material precioso y caro) propio de la opulencia. El primero tiene un efecto persuasivo, el segundo impositivo.

La conturbación de Cristo (La entrega de las llaves a san Pedro), **por Piero Perugino, hacia 1481-1482, Vaticano, Capilla Sixtina**

La tentación de Cristo

La mayor obra de un pintor, escribió Alberti en *Sobre la pintura* (1976, 122), *no es un coloso, sino una historia.* Con estas palabras valora el tratadista del quattrocento la pintura de historia, actividad a la que Botticelli verdaderamente se enfrentó con ocasión de los frescos que realizó para la Sixtina en Roma.

La tentación de Cristo fue su primer fresco. Ubicado en segundo lugar en la pared derecha, se corresponde con otro fresco suyo, *La tentación de Moisés.* Ambos están relacionados temáticamente.

En *La tentación de Cristo* se narran dos historias. Al fondo de la composición vemos tres escenas de las tentaciones de Cristo en el desierto. A la izquierda, el demonio (disfrazado de monje o eremita a la usanza medieval) tienta a Cristo para que convierta las piedras en pan y, así, pueda socorrer sus necesidades vitales tras cuarenta días de ayuno en el desierto: *Si eres hijo de Dios di que estas piedras se conviertan en pan* (*Mateo* IV, 4-5). En el centro, y sobre el templo diseñado según la antigua iglesia de San Pedro (probablemente Sixto IV creía que ésta seguía el modelo del tabernáculo de Moisés), el demonio tienta a Cristo por segunda vez, ahora para que descienda, es decir para que exhiba sus poderes ante el pueblo: *Llevóle enton-*

Detalle de *La tentación de Cristo*, por Botticelli, 1481-1482, Vaticano, Capilla Sixtina

ces el diablo a la ciudad Santa, y poniéndole sobre el pináculo del templo, le dijo: Si eres hijo de Dios, échate de aquí abajo, pues escrito está: «A sus ángeles encargará que te tomen en sus manos para que no tropiece tu pie contra una piedra» (*Mateo* IV, 5-7). La tercera y última tentación ocurre a la derecha, donde vemos el cuerpo de Satán desnudo (revela ahora su verdadera naturaleza) precipitándose al vacío tras rechazar Cristo el poder del Mundo: *De nuevo le llevó el diablo a un monte muy alto, y mostrándole todos los reinos del mundo y la gloria de ellos, le dijo: «Todo esto te daré si de hinojos me adorares»* (*Mateo* IV, 8-10). Detrás de esta escena aparecen tres ángeles que se preparan para servirle tras haber triunfado sobre el mal.

La segunda historia o historia principal está, de hecho, introducida por otra intermedia (a la izquierda) en donde podemos reconocer a Cristo rodeado de tres ángeles (uno de ellos puede ser identificado como Gabriel por los lirios que sostiene), que escuchan atentamente la exposición que Cristo les hace de la escena que tiene lugar delante del templo, en primer plano de la composición.

La interpretación de esta escena ha sido largamente debatida. Unánimemente, se está de acuerdo en que representa el sacrificio judío ante el altar delante de un templo. Pero no existe consenso sobre qué tipo de sacrificio o, en otras palabras, cuál fue la fuente bíblica sobre la que se basa. Para Steinmann (1897), se trata de la purificación del leproso (*Levítico* XIV, 1-32). La descripción del sacrificio (en el centro de la composición) coincide con los detalles expuestos en la narración de las *Escrituras:* una vez conducido el leproso ante el sacerdote, éste tomará una rama de hisopo enrollada en un hilo púrpura y los mojará en la sangre de un ave sacrificada (aquí en un cuenco sostenido por un joven acólito). Lightbown (1989), sin embargo, difiere de esta interpretación aludiendo a la ausencia de aves sacrificadas en la representación. Este autor se inclina más a interpretar la escena según la epístola de los *Hebreos* (VII, 27), donde se describe muy brevemente el sacrificio que diariamente ofrecía el sumo sacerdote delante del templo para expiar los pecados de la comunidad.

De cualquier forma, lo que queda claro es la intención papal de identificar su imagen con aquella de los primeros sacerdotes cristianos del Nuevo Testamento, de tal manera que a su través ratifica y legitima su descendencia directa con el sumo sacerdote, quien vestido deliberadamente para parecer un Papa del quattrocento, lleva sobre su cabeza el *trirregno* o mitra papal.

Alrededor del tema principal se aglutina un grupo numeroso de figuras. Entre ellas se han reconocido retratos de familiares del Papa y de su corte (a la izquierda de la composición). Obsérvese, por ejemplo, el personaje cubierto con una capa adornada de bellotas, el emblema de la familia papal Della Rovere; también, sentado a su izquierda, probablemente aparece el retrato del cardenal Domenico della Rovere, que a petición de Sixto IV tomó su lugar para juzgar las pruebas evaluatorias de los pintores en enero de 1482.

La tentación de Moisés

Este fresco está también dividido en dos zonas que distinguen el



tiempo de las escenas, es decir, nos cuentan el antes y el después de la narración. Las zonas están divididas artificialmente por un área de color verde muy oscuro que coincide con el borde de la colina, donde se describen los episodios más tardíos. La lectura del cuadro comienza, sin embargo, por la parte derecha, en primer término, donde Moisés, testigo de la opresión de su pueblo, mata con su espada al capataz egipcio que maltrató a un hebreo en esclavitud (según se narra en el *Exodo*, II, 11-13). Al fondo, vemos a una mujer que a las puertas de un templo consuela al joven judío maltratado.

Enterado el faraón de los hechos, buscó a Moisés para darle muerte, por lo que éste huyó refugiándose en la tierra de Madián (Botticelli representa esta huida en segundo término de la composición, en la que observamos a Moisés de espaldas al espectador para adentrarse, a través de un camino, en el desierto). Ya en Madián (*Exodo*, II, 15-18), Moisés se encuentra con las hijas de Jetró, el sacerdote de Madián (véase la escena central, en primer término), a quienes ayuda tras haber sido expulsadas del pozo por los pastores cuando se disponían a sacar agua para abrevar al ganado (escena central, segundo término).

La segunda zona, donde tienen lugar las escenas sobre el monte (a la izquierda de la composición), siguen el relato de la vida de Moisés, que parece haber abandonado su anterior papel de guerrero hebreo y galante, para mostrarse como ser místico y como líder salvador del pueblo de Dios.

Se destaca, pues, la figura excepcional de Moisés como profeta, libertador y líder del pueblo salvado de la esclavitud faraónica

Aquí Botticelli relata la vida de Moisés como pastor del rebaño de Jetró, cuando en el monte Horeb se le apareció la imagen de Yavé, quien desde una zarza ardiente le dirigió las siguientes palabras: *No te acerques. Quita las sandalias de tus pies, que el lugar en que estás es Tierra Santa* (*Exodo*, III, 5-6). Como podemos ver, Botticelli sigue literalmente el texto bíblico aun en detrimento de compartimentar todavía más la composición que, en este caso, y para respetar la claridad narrativa, se presenta casi dividida en viñetas siguiendo un esquema, sin lugar a dudas, más propiamente medieval que moderno, algo que Miguel Angel y Leonardo evitaron posteriormente al preferir la unidad espacial y temporal de una escena a su fragmentación narrativa.

Por último, la escena triunfal: Moisés tras seguir las indicaciones de Yavé y liberar al pueblo hebreo de la esclavitud, lo conduce a la tierra prometida (primer término, inferior izquierda). Se destaca, pues, la figura excepcional de Moisés como profeta, libertador y líder del pueblo salvado de la esclavitud faraónica. Por tanto, se anuncia como la primera cabeza espiritual del pueblo judío precediendo a Cristo, su sucesor; aspecto que lo articula elocuentemente con el fresco de la *Tentación de Cristo.*

La conturbación de Moisés

Este fresco, llamado también *El castigo de los rebeldes*, está resuelto mediante una composición más unitaria y con soluciones menos arcaicas, a pesar de narrarnos una complicada síntesis de tres escenas bíblicas que han de corresponderse con su fresco correlativo, *La conturbación de Cristo* (conocido a veces como *La entrega de*

las llaves a San Pedro), realizado por Perugino y situado en la pared opuesta al de Botticelli.

Para leer los episodios hemos de comenzar de derecha a izquierda. Botticelli, siguiendo las *Escrituras*, narra los acontecimientos acaecidos tras la información que los exploradores Josua y Caleb (enviados por Moisés) proporcionaron al pueblo hebreo sobre los habitantes de la tierra de Canaán, la tierra prometida donde pretendían establecerse. Tierra fértil, dijeron, pero bien custodiada por sus habitantes, de naturaleza más fuerte que la hebrea y, por ello, peligrosamente poderosos como para hacerles frente y expulsarlos de las tierras ansiadas. Viéndose el pueblo de Israel perecer bajo la espada del más fuerte, se reveló contra Moisés, al que pretendieron lapidar junto a sus fieles Aarón y Josué. Este último aparece en el fresco de Botticelli conteniendo a las masas ya armadas con piedras (a la derecha de la composición) mientras Moisés, ahora representado viejo, con barba e *iluminado* —pues los sucesos que se narran ocurren tras haber recibido las tablas de los Mandamientos— amenaza al pueblo con desatar sobre ellos la cólera divina. Curiosamente, entre la multitud incluye Botticelli una fila de espectadores miembros de la familia papal y de la curia. Con ello establece más estrechamente, como veremos a continuación, los lazos entre la iglesia Levítica (aquella cuyo sacerdocio quedó al cuidado de las Tablas de la Ley y de la Alianza del pueblo israelí con Yavé) y el papado de Sixto IV.

En efecto, Botticelli se basó en el *Levítico* (IX-X), cuya idea teológica principal es la santidad del sacerdocio concedida y transmitida de la mano directa de Dios, tal y como Aarón, el primer sacerdote supremo de la cristiandad, la recibió. Precisamente, la escena que Botticelli representa en el primer plano del fresco, corresponde al *Levítico*, en el que se narra el primer sacrificio que Aarón dedica a Dios. De la misma manera que en el fresco anterior, también aquí se actualizan algunos elementos de las vestiduras, en concreto los más simbólicos y significativos, como por ejemplo el *trirregno* o mitra papal que sobre su cabeza lleva Aarón con el fin de identificarse mejor con la figura del papa.

Botticelli tuvo problemas técnicos para mantener la claridad narrativa teniendo en cuenta que debía representar dos escenas diferentes

En el *Levítico* se nos cuenta que, puesto que el sacrificio de Aarón se ejecutó siguiendo las órdenes expresas de Dios (El mismo le pidió que lo realizara), fue aceptado. Sin embargo, los ofrecidos por sus hijos, los sacerdotes Nadab y Abiú, fueron violentamente rechazados por Dios pues, al querer prender el incienso, murieron abrasados por las llamas. Señal del castigo que Dios administra a todos aquellos que pretenden ejercer una actividad propia de un *status* que ni le corresponde, ni se les ha exigido por mandato divino. Como podemos observar en el fresco, sólo Eleazar se salva al seguir las indicaciones de su padre Aarón y aparta a tiempo el incensario del fuego.

La idea del sacerdocio transmitido y concedido de la mano directa de Dios está aquí reforzada por Botticelli, quien (probablemente siguiendo una vez más las indicaciones de Sixto IV) mezcla los hechos del *Levítico* con aquellos descritos en *Números* (XV-XVI), donde se describe el castigo recibido por el levita Coré y sus seguidores (Datán y Abirón) al pretender arrebatar el sacerdocio supremo de Aarón. No obstante, este castigo, si bien aquí está presagiado por la actitud amenazante de Moisés, que aparece con su vara alzada (dispuesto a castigar), no está descrito sino insinuado.

Botticelli tuvo problemas técnicos a la hora de mantener la clari-

dad narrativa, teniendo en cuenta que representaba en un mismo escenario y simultáneamente dos escenas diferentes, pertenecientes a libros bíblicos distintos y con personajes variados. Ello le obligó a completar la narración con los acontecimientos que ocupan la izquierda del fresco y que darán la clave final para leer correctamente el mensaje (más bien advertencia) que contienen los frescos. Vemos ahora a Moisés que implora a Yavé para que sea El quien, ante las tensiones surgidas por un favorito u otro, elija aquél que ha de ejercer su sacerdocio. La elección viene determinada por Dios y, por tanto, es indiscutible; es más, para dejar claros sus deseos, Yavé castiga al impostor y a sus descendientes, quienes quedarán engullidos por la tierra al abrirse ésta bajo sus pies. Escena que Botticelli soluciona representando a Coré y a uno de sus seguidores cayendo al vacío frente a sus respectivas casas (las tiendas descritas en la Biblia han sido aquí sustituidas por arquitecturas elaboradas por razones estéticas y compositivas). Mientras, sus hijos se salvan al ser detenidos por una nube que los sustenta. Este último detalle no aparece en las Escrituras por lo que es muy probable que Botticelli lo sacara de Nicolás de Lyra, cuyo Pentateuco anotado fue dedicado a Sixto IV y publicado en Roma en 1471. La unión entre el pasado y presente vuelve a repetirse otra vez mediante la inserción de retratos del séquito papal en este grupo de insurrectos (¿detractores o sospechosos de Sixto?), con objeto de actualizar el mensaje del fresco, justo en un momento crucial en el que el Papa necesita afianzar su poder personal frente al poder del Consejo General de la Iglesia, asamblea que, desde la época del Gran Cisma, le amenazaba. Efectivamente, el poder del Papa podía ser aminorado ante el Consejo, compuesto por miembros muy poderosos de la Iglesia que no siempre compartían los mismos intereses papales. No es extraño que el Papa se valiera de los hechos acaecidos al rebelde Coré para insistir con vehemencia en la doctrina teológica que lo hacía infalible y, por tanto, imponía su supremacía resistiendo así a la doctrina conciliar.

Este decorado pasa a ser central en el fresco de Botticelli, que ha dispuesto tras la escena principal el arco de Constantino

Tal efecto pretende también el fresco de Perugino *La entrega de las llaves a San Pedro*, que se corresponde con el descrito de Botticelli. El poder absoluto del Papa se enfatiza al aparecer como representante de Cristo en la tierra y su directo sucesor. De ahí que sea el propio Cristo quien le dé la llave de la Iglesia (símbolo de su custodia) a San Pedro. Detrás, la escena del tributo del César (anteriormente representada por Masaccio en la capilla Brancacci en Florencia), un tema interpretado en la época medieval como una supremacía del Papa frente al poder imperial temporal. La lapidación de Cristo y la conturbación de Cristo (tema que dio oficialmente el nombre al fresco) aparecen en un lugar posterior (tercer plano de la composición a la izquierda y derecha) en el fresco de Perugino.

Tanto el escenario arquitectónico del fresco de Perugino como el de Botticelli contribuyen a reforzar el mensaje papal: la Gran Iglesia introducida por Perugino no sólo es en sí un símbolo arquitectónico de aquélla, sino el centro de la composición, que aparece flanqueado simétricamente por otras dos construcciones civiles, dos arcos de triunfo, también simbólicos. Este decorado lateral se repite y pasa a ser central en el fresco de Botticelli, que ha dispuesto tras la escena principal el arco de Constantino (alterado en algunos detalles), tal y como se conservaba en el siglo XV. El aspecto simbólico de esta construcción es aquí claro: alude a Constantino como primer emperador



Detalle de los frescos de la *Cámara de los esposos*, por Andrea Mantegna, hacia 1474, Mantua, Palacio Gonzaga

cristiano, alusión que, si en el fresco de Perugino clarifica todavía más las intenciones tras la escena del Tributo del César, en el de Botticelli sirve de soporte para la sentencia bíblica NEMO.SIBI.ASSVMM AT HONOREM. NISI VOCATVS A DEO TANQVAM ARON *(Y ninguno se toma por sí este honor sino el que es llamado por Dios, como Arón.* Hebreos, V, 4), cita que preside esa escena del fresco donde vimos se castiga a los sacerdotes hijos de Aarón al pretender ejercer, como su padre, el *supremo* denominado por Dios.

Según Lightbown (1979) éste es el primer ejemplo relevante de decorado arquitectónico, es más, sostiene que es una de las escasas obras donde Botticelli ha seguido fielmente la reproducción de una antigüedad, ya que, generalmente, cuando toma prestado un motivo clásico éste es interpretado con mayor libertad, como puede observarse en un detalle del fresco de la *Tentación de Cristo:* el niño que, abrazado a un ramo de uvas, se sobresalta ante la serpiente (a la derecha, en primer término), es una versión de una escultura helenística que representa a una niña tropezando con una serpiente. También se ha considerado que la imagen de Moisés descalzándose en el fresco de *La conturbación de Moisés,* fue inspirada por la famosa estatua clásica del *Espinari* trasladada al Capitolio en 1471. Aunque es difícil discernir hasta qué punto Botticelli tomó estas citas clásicas, lo cierto es que en Roma pudo contemplar por primera vez las grandes colecciones de arte clásico, las majestuosas ruinas de las que carecía Florencia. Si bien su interés por estas obras no puede ser comparado al de su contemporáneo Mantegna (cuyas citas a la Antigüedad clásica formaron parte esencial de su vocabulario pictórico), es obvio que, de alguna manera, los objetos y edificios que vio le enriquecieron e influyeron en sus composiciones posteriores.

Finalmente, y también en cuanto a decorados se refiere, es interesante señalar la curiosa combinación de paisaje y arquitectura que se produce en *La conturbación de Moisés* y que puede considerarse propia de Botticelli cuando observamos que tan pronto introduce edificios de claro estilo clásico (en primer término) como de estilo medieval (al fondo de la composición) típicos de los paisajes flamencos.

La influencia del neoplatonismo florentino

EL proyecto de crear una Academia neoplatónica en Florencia surgió durante el gobierno de Cosme de Médicis, a raíz del concilio celebrado en 1439, donde conoció a Gemistus Pletho. Allí se debatieron las doctrinas de la Iglesia ortodoxa romana y la patriarcal griega sin que, por supuesto, se llegara a un acuerdo entre ellas. En esta discusión teológica, Pletho jugó un papel muy especial ya que se declaró en contra de ambas, apoyando una tercera alternativa: la basada en un platonismo heterodoxo que recogía influencias estoicas y otras orientales caldeas. Cosme, tentado con la idea de crear un estado utópico platónico en Florencia, decidió regalar a Marsilio Ficino la villa Carreggi, sede a partir de entonces de la Academia neoplatónica, cuyo pensamiento tendrá una gran influencia no ya sólo en Florencia, sino dentro y fuera de Italia. La Academia, sin embargo, no floreció ni con Cosme, ni con el breve gobierno de su sucesor Piero (llamado *il gotoso*), sino con Lorenzo el Magnífico, que fue realmente su gran impulsor.

La Academia estuvo constituida por un grupo de estudiosos, diletantes y artistas que compartían el interés por una cultura humanista en general y, particularmente, por el pensamiento de Platón. El principal protagonista de este grupo fue Ficino, sabio humanista, filósofo, médico y autor de importantes traducciones clásicas. Este personaje, central en el círculo de los Médicis (fue el tutor personal de Lorenzo el Magnífico y, por tanto, su maestro) sentía tal veneración por Platón que llegó a adoptar una forma de vida conforme a la conocida (por datos biográficos más o menos fiables) del filósofo griego. Tanto es así que cada 7 de noviembre (fecha aniversario del nacimiento de Platón que se dice coincide también con la de su muerte) se celebraba en la Academia de Carreggi un banquete en su honor a imagen y semejanza del celebrado en el diálogo platónico.

El principal protagonista de este grupo fue Ficino, sabio humanista, filósofo, médico y autor de importantes traducciones clásicas

Un banquete ateniense constaba de dos partes, la comida y la bebida en común. Durante esta última se fijaba un tema en torno al cual discutir así como la cantidad de vino a ingerir que se ofrecía por turno a cada uno de los bebedores. Estos, animados, se enfrascaban en sus discursos, pronunciados también por riguroso orden (esta vez de palabra).

Aunque ciertamente muchas de estas reuniones solían acabar degenerando en orgías, en otras se trataban los temas más elevados con gran ingenio. Tal es el caso de *El Banquete*, diálogo en el que se discute acerca del amor y la belleza, dos temas que ocuparon un impor-



Lorenzo el Magnífico en una escultura de Verrocchio

tante lugar en las discusiones de los neoplatónicos florentinos de esta época.

A la Academia de Carreggi asistían algunos de los personajes más relevantes de la cultura del quattrocento: Cristoforo Landino (el famoso comentador de Virgilio, Horacio y Dante), Pico della Mirandola (uno de los grandes humanistas del momento, que contribuyó a ampliar el horizonte de la Academia introduciendo textos orientales), Angelo Poliziano, el gran poeta de la corte de Lorenzo el Magnífico, así como hombres de Estado (el propio Lorenzo, por supuesto), altos comerciantes, músicos y religiosos.

La actividad intelectual de Ficino estaba encaminada a lograr tres objetivos: por un lado hacer accesibles los textos griegos del platonismo traduciéndolos al latín, lo que comportaba una ambiciosa labor, pues no sólo los textos del propio Platón habían de ser traducidos sino también los de sus sucesores (Plotino, Proclo y Porfirio entre otros clásicos). Por otro lado, se propuso interpretar toda esa información bajo nuevos parámetros que le permitieran dar un nuevo sentido *platóni-*

co a otras fuentes de su interés, ya fueran clásicas (Virgilio y Cicerón), ya medievales (san Agustín) o coetáneas (Dante). Materias tan trascendentes y entonces tan significativas como la física, la astrología y la mitología quedaron también afectadas por la interpretación neoplatónica de la Academia, de tal forma que, en realidad, Ficino elaboró algo más que un sistema filosófico. Creó una forma de pensar, sentir y vivir; es decir, una cosmovisión cuya influencia se dejará sentir profundamente hasta el siglo XVI.

Pero la tarea más ardua y ambiciosa (anhelada ya en el programa de la *concordatio* iniciado por sus más inmediatos predecesores humanistas a fines del siglo XIV y primera mitad del XV) fue la de fusionar la teología cristiana con la filosofía pagana mediante la concepción de un sistema mixto, en el que entraba tanto la concepción de un Dios fuera del universo finito (tal y como lo entiende el pensamiento escolástico) cuanto las teorías panteístas que consideraban al universo infinito y, por tanto, identificaban a Dios con él. Veamos lo más brevemente posible mediante qué teoría cosmogónica solucionaba Ficino esta disparidad de sistemas.

El mundo

Según Panofsky (1972), Ficino, en líneas muy generales, distingue en el universo cuatro esferas ordenadas jerárquicamente, pues su nivel de perfección decrece gradualmente conforme se desciende.

En primer lugar se sitúa el mundo supraceleste, llamado *Mente Cósmica*, que es una región puramente inmaterial, estable e incorruptible, como Dios, pero, a diferencia de El, múltiple, ya que contiene las ideas o prototipos de todas las cosas que existen en las esferas inferiores.

En segundo lugar se sitúa el mundo celeste, o *Alma Cósmica*, que también es incorruptible pero inestable, ya que aquí existe el movimiento (de hecho se mueve por sí misma y en sí misma rota). Se trata del mundo celestial (llamado por los neoplatónicos traslunar) constituido por el empíreo y la esfera de las estrellas fijas, además de los distintos planetas.

En tercer lugar, la naturaleza o *Mundo Sublunar* o *Terrestre*. Es corruptible, al estar compuesto de materia y forma. Es también móvil, pero su movimiento no es autónomo sino que depende del de las esferas celestes.

Por último, habita el mundo de *La Materia*, que es inerte y sin forma de por sí. Sólo adquiere vida, movimiento y forma cuando entra en contacto con la naturaleza y se une a su reino.

Ficino creó una forma de pensar, sentir y vivir; una cosmovisión cuya influencia se dejó sentir hasta el siglo XVI

Estos cuatro mundos o regiones no son sino uno solo en tanto que cada esfera se refleja en la siguiente, de tal manera que la *Mente Cósmica* (la más cercana a Dios y, por tanto, la que tiene el poder de contemplarle) se refleja en el *Alma Cósmica*, mientras que ésta, a su vez, lo hace en la *Naturaleza*, y esta última en la *Materia*. Es más, las distintas esferas no están desconectadas sino unidas entre sí mediante una corriente de energía que, partiendo de Dios, fluye de arriba abajo, y revierte de abajo arriba, constituyendo lo que Ficino denominaba *el circuito espiritual*. En otras palabras, todo (hasta el mundo material) queda irrigado de la energía divina y, por consiguiente, hasta

EL ARTE Y SUS CREADORES



Un recorrido por el Arte
a través de sus grandes creadores

Historia 16

las cosas terrenales participan de la bondad y belleza de Dios, aunque en menor grado que las otras regiones superiores.

Claro está que la *Naturaleza* es, desde el punto de vista neoplatónico, imperfecta, ya que está *contaminada* por la materia responsable de producir las formas puras del mundo celeste en cosas concretas visibles. Por eso, si bien la naturaleza participa del esplendor y belleza divinos, al mismo tiempo también es partícipe de la fealdad, las tinieblas y la perturbación propia de la esfera más baja. Esta incómoda dualidad filosófica fue perfectamente asimilada y, podríamos decir, *positivamente explotada* por el carácter humanista del neoplatonismo florentino, pues más que ver en la materia un enemigo del espíritu la alió al mundo inmaterial supraceleste, en tanto que, a su través, hacía visibles al hombre las ideas que residían en la mente cósmica. De ahí que no sólo justificase, sino que además alentase la delectación en la belleza material: sólo a través de la belleza de las cosas puede el hombre contemplar la belleza de Dios.

El hombre

La Naturaleza es, desde el punto de vista neoplatónico, imperfecta, ya que está contaminada por la materia

De la misma manera que el universo está dividido en regiones materiales e inmateriales, el hombre está compuesto de cuerpo y alma. La región inmaterial del hombre tiene asimismo una doble naturaleza, pues está constituida por el *Alma superior* y el *Alma inferior*. Esta última está en contacto directo con el cuerpo. Sus tres facultades cubren, por un lado, las necesidades fisiológicas (procreación, nutrición y crecimiento), la percepción del mundo externo a través de los cinco sentidos, por otro, y por último, la percepción interna (la imaginación), que se encarga de dar coherencia a las imágenes desordenadas recibidas de fuera.

El *Alma superior* alberga la razón y la mente. Mientras que la primera tiene una naturaleza discursiva y reflexiva, pues obtiene su conocimiento valiéndose de la lógica, la segunda tiene una naturaleza intuitiva y creadora al conocer a través de la contemplación. La mente, según Ficino, permite al hombre participar del Intelecto Divino en tanto que concibe nociones, tales como la eternidad y el infinito, que son propias de su esencia.

La razón está más cercana al *Alma inferior* pero no está sometida a ella, pues es libre de reaccionar, o bien dejándose llevar por las sensaciones y emociones inferiores o vencerlas luchando contra ellas. Es precisamente la razón la que, según el neoplatonismo, sitúa al hombre en una posición única en el universo, pues si su *Alma inferior* le hace partícipe del reino animal, su *Alma superior* le vincula con la *Mente Cósmica;* es decir, puede acercarse a la inteligencia divina o desviarse de ella. En palabras de Ficino, el hombre es *el lazo de unión entre Dios y el mundo;* en palabras de Pico della Mirandola, *el hombre asciende a las regiones superiores sin descartar el mundo inferior, y puede descender al mundo inferior sin desechar el superior* (Panofsky, 1972). Una descripción tal del recorrido del alma recuerda a las incursiones de Dante en las distintas regiones (cielo, purgatorio e infierno) de su *Divina Comedia*, una de las obras más apreciadas por los neoplatónicos, que el propio Botticelli tuvo la ocasión de ilustrar.

La *Divina Comedia* de Dante

La gloria de Dante se impuso con la Academia neoplatónica. Anteriormente, durante la primera mitad del quattrocento, los humanistas dudaban de su genio: el propio Salutati, aun siendo admirador de la *Divina Comedia,* lamentaba que Dante no hubiese escrito en latín. También los teólogos sospecharon en un principio del poeta, en cuyas obras veían demasiadas fábulas antiguas. Fue Ficino quien en 1468, con motivo de una traducción del *De Monarchia* de Dante impuso su culto oficial, identificándole, en el prólogo que hizo a la obra, con la ciudad de Florencia. De tal suerte que a partir de entonces será difícil separar la imagen de esta ciudad renacentista de la figura del poeta: *Dante Alighieri, que tuvo el cielo por patria y Florencia por morada, que era de la raza de los ángeles, filósofo y poeta de profesión, aunque no hablara el griego como el padre sagrado de los filósofos, Platón, intérprete de la verdad, sin embargo se expresa tan bien con el espíritu de éste que adorna sus obras con numerosos pensamientos platónicos, y de este modo da a la ciudad de Florencia una categoría tal que se puede decir tanto que Florencia es de Dante como Dante de Florencia* (Chastel, 1991, 126).

No sólo el filósofo de Carreggi unió los destinos de Dante y Florencia, sino el del poeta con la filosofía platónica. En efecto, Ficino, siguiendo las directrices de su pensamiento, *platonizó* a Dante, en cuya obra vio los tres reinos descritos por Platón: el de los bienaventurados o los reintegrados a la *Ciudad de la vida;* el de los desdichados que están para siempre fuera de sus murallas; y, por último, el de los viajeros, aquellos que están fuera de ella sin ser condenados al exilio eterno. Este es el lugar de los vivos.

Ficino, siguiendo las directrices de su pensamiento, platonizó a Dante en cuya obra vio los tres reinos descritos por Platón

El responsable de extender la visión platónica de la *Divina Comedia* fue, no obstante, otro miembro de la Academia, Landino, quien realizó en 1481 una gran edición comentada de la obra financiada por Lorenzo de Pierfrancesco y que debía ir ilustrada por Botticelli. Sin embargo, sólo parecen haberse realizado diecinueve ilustraciones —poco interesantes a juicio de los estudiosos (Chastel, 1991, Lightbown, 1989, por ejemplo)— que se corresponden con los diecinueve primeros cantos del *Inferno.* De hecho, la edición ilustrada quedó siempre incompleta, quizá debido a la muerte en 1487 del grabador Baccio Baldini. En cualquier caso, a partir de entonces, Botticelli mantuvo su interés por la obra del poeta, hasta el punto de dedicarse, quince años más tarde, a seguir ilustrándola, entonces muy probablemente, como veremos, al margen del encargo y con resultados bien distintos a la edición de Landino.

La teoría neoplatónica del amor

La idea platónica de la preexistencia del alma y su reencarnación fue admitida por la escuela neoplatónica florentina. Según ésta, el alma habita en el mundo celeste *(Alma Cósmica)*, pero, debido a su inestabilidad —cualidad representada en el diálogo *Fedro* (245-247) por el célebre mito del auriga que conduce su carro tirado por dos caballos, uno de naturaleza bella y buena, y otro de naturaleza contra-

ria— puede llegar a caerse y precipitarse hacia esferas inferiores, cosa que ocurre cuando el auriga no logra dominar con sus riendas las tendencias opuestas de sus corceles. Por esta caída el *Alma Cósmica* se reencarna en el mundo terrenal, en el que habita encerrada en un cuerpo corruptible. No obstante, durante esta existencia puede recordar vagamente sus experiencias en las esferas superiores, y son estos recuerdos lo que la impulsan a liberarse de sus ataduras materiales ya que anhela el contacto mantenido entonces con la *Mente Cósmica.*

Para Ficino, la idea platónica de la reencarnación tenía relaciones evidentes con el dogma de la resurrección cristiana. Es más, consideraba que el alma que anhela su reencuentro con la *Mente Cósmica,* y por tanto *trabaja* para ello, entra en un estado semejante al estado beatífico de los profetas, videntes y sibilas, o semejante al éxtasis místico o al rapto de la inspiración divina. Pero este estado también se asemeja al *bello frenesí* del artista cuando crea y al delirio de un amante cuando ama. Con ello amplía el horizonte de esta experiencia de carácter sacro al campo de la actividad laica.

La determinación de unir lo sagrado y lo profano cobra un significado especial en el tema del amor, ya que es éste el eje del sistema filosófico de Ficino expuesto principalmente en su *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón* (1469), donde, lejos de ceñirse al comentario de la obra original de Platón, nos ofrece su propia teoría.

Según Ficino, el amor no es otra cosa que la propia esencia divina infundida en el universo

Según Ficino, el amor no es otra cosa que la propia esencia divina infundida en el universo. A través del amor, toda la aparente multiplicidad del universo cobra unidad y coherencia, ya que todos sus elementos, incluso los más opuestos, se armonizan movidos por el amor. Es éste, por tanto, también el deseo (Eros) que induce al hombre a integrarse en ese orden universal y, así, unirse a Dios. Pero ¿cómo sumarse a esa danza armónica, a esa fusión divina? A través de la belleza que ha sido esparcida en el universo para que, al ser contemplada, el alma del hombre se eleve hacia esferas superiores. La belleza, pues, despierta al amor, y éste nos sirve de fuerza motriz para llegar a Dios.

Siguiendo a Platón, Ficino, no obstante, observa que la belleza esparcida por el universo adquiere dos formas que están descritas simbólicamente bajo las imágenes de dos tipos de Venus: la Venus Celeste y la Venus Vulgar. La primera quedará inmortalizada en la obra *El nacimiento de Venus* (hacia 1482-1486, Florencia, Uffizi); la segunda, en su célebre *Primavera* (hacia 1482, Florencia, Uffizi).

La Venus Celeste o Amor Divino nace de los testículos que cayeron sobre la espuma del mar cuando Urano (dios del cielo) fue castrado por Saturno. Su origen es celestial, es decir, nace sin intervención femenina y, por tanto, carece de madre (carencia que viene a hacer precisamente referencia a su inmaterialidad). Por ello habita en la *Mente Cósmica* y su belleza simboliza el concepto de belleza en sí; en otras palabras, la propia divinidad. Por el contrario, la otra Venus, la Vulgar o Amor Humano resulta de la unión masculina (Júpiter) y femenina (Juno). Al tener madre *(mater)*, contiene materia y por ello habita en una esfera inferior: en la del *Alma Cósmica.* Su belleza simboliza la belleza de lo individual, de lo particular, es decir, aquella que se materializa en un cuerpo sensible. Es esta belleza la que se nos muestra accesible a nuestro sistema de percepción y, por tanto, encuentra satisfacción y gozo en lo visual, mientras que la Venus Celeste lo encuentra en la contemplación. Ambas, como veremos en el siguiente capítulo, no son incompatibles, se complementan.

EL ARTE Y SUS CREADORES



Un recorrido por el Arte
a través de sus grandes creadores

Historia 16

Las pinturas mitológicas

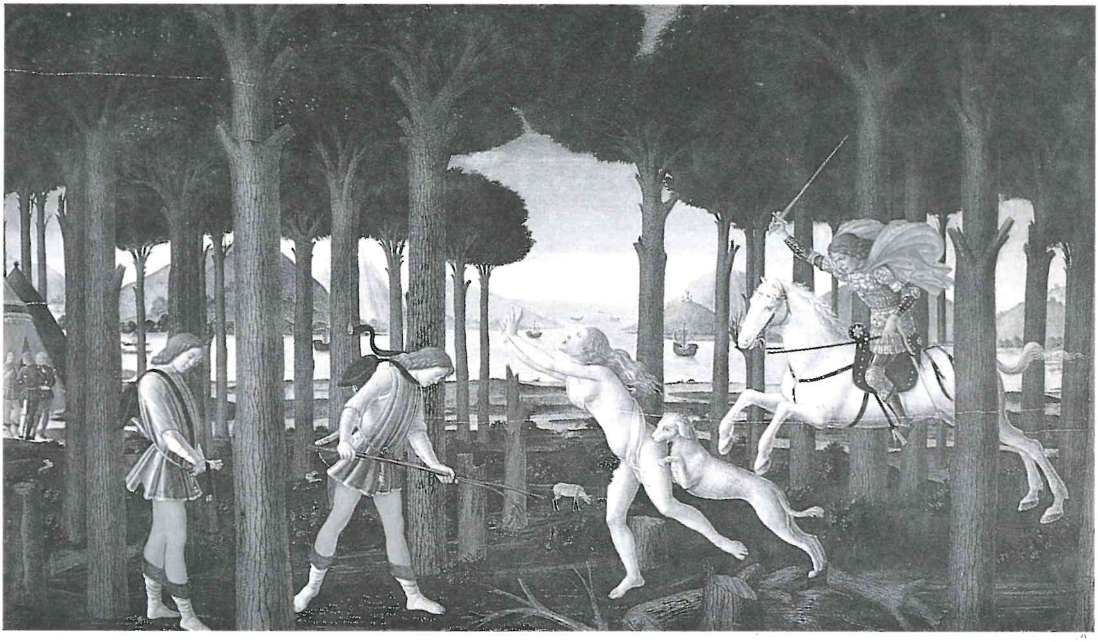
NADA más regresar a Florencia (en 1482 como muy tarde) Botticelli fue requerido para contribuir, junto a los famosos pintores de Florencia (Ghirlandaio, Piero del Pollaiuolo, Perugino...), a decorar la Nueva Sala Magna *(Sala dei Gigli)* del Palacio de la Signoria. Si bien el proyecto quedó finalmente suspendido por razones que todavía hoy desconocemos (sólo llegó a realizarse el fresco de *San Cenobio* de Ghirlandaio), este encargo de carácter público y oficial demuestra que sus trabajos en Roma acrecentaron considerablemente su prestigio en Florencia.

De hecho, desde su regreso no paró de recibir encargos de carácter privado y de atender a los deseos personales de antiguos clientes, especialmente de los Médicis. Así, a través de Lorenzo el Magnífico, recibió el encargo de Antonio Pucci de decorar la habitación nupcial de su hijo Giannozzo (1460-97), que iba a contraer su segundo matrimonio con Lucrecia, hija de Piero Bini, en 1483.

En Florencia se acostumbraba decorar las habitaciones principales de una casa noble con *spallieras* o casetones de madera que revestían las paredes protegiéndolas del frío y la humedad. Cuando estas *spallieras* no se usaban para encajar o empotrar en ellas algunos muebles (camas, armarios, cómodas...) se adornaban ricamente, costumbre que se incrementó especialmente en los primeros años del quattrocento, época en la que empezaron a decorarse con temas pictóricos. Los casetones destinados a ser pintados tenían por lo general forma de cuadrángulo horizontal y se distribuían por la habitación a razón de uno por pared. El tema elegido debía, claro está, ser acorde con el uso de la habitación. En el caso que nos ocupa, un dormitorio nupcial, lo más corriente eran las historias de amor que, o bien aludían a las virtudes de la mujer, o bien contenían moralejas que amonestaban su comportamiento.

En Florencia se acostumbraba decorar las habitaciones principales de una casa noble con casetones de madera

Precisamente este último fue el motivo elegido por la familia Pucci, que debió dar instrucciones muy concretas a Botticelli en cuanto al tema: *Nastagio degli Onesti* (hacia 1482-1483, Madrid, Prado y colección privada), una historia del *Decamerón* de Boccaccio. El argumento gira en torno a las visiones que Nastagio tuvo en el bosque mientras paseaba lamentándose de las desdichas amorosas propiciadas por su amante. En el primer panel vemos a Nastagio mientras pasea desconsolado por el bosque (parte izquierda de la tabla) y ve a un caballero que persigue a una mujer desnuda. En el segundo panel continúa la persecución (al fondo de la composición), mientras que en el



Primer episodio de *La historia de Nastagio degli Onesti*, por Botticelli, hacia 1482-1483, Madrid, Museo del Prado

primer plano asistimos a la extirpación del corazón de la joven, que será arrojado a los perros para ser devorado. En el tercer episodio (donde aparece el emblema de los Médicis), Nastagio reúne a su amada y a otros invitados en el lugar de las apariciones con objeto de hacerles presenciar la escena del caballero y la dama, condenados por la providencia a semejante castigo, él por suicidarse, ella por despreciar su amor. Tras explicarles Nastagio a los comensales cuál era la historia que habían presenciado, su desdeñosa amante, que ya se veía desnuda como la misteriosa dama corriendo delante de los perros, accede a casarse con él. En el cuarto episodio se celebra el banquete de la boda de Nastagio y su amada.

La obra fue llevada a cabo en su mayoría por el taller de Botticelli, quien, según Lightbown (1989), sólo pintó la figura del joven Nastagio paseando por el bosque en el primer panel. Chastel (1991) opina que Botticelli se limitó a realizar los cartones de la obra, cuya ejecución atribuye a Bartolomeo di Giovanni y a Jacopo del Sellaio.

No es extraño que Botticelli dejara en manos de su taller esta obra, ya que debía atender también otros encargos (esta vez para la propia familia Médicis) que le tuvieron muy ocupado durante toda la década de los ochenta. Estos encargos (*La Primavera*, *El nacimiento de Venus*, *Venus y Marte*, *Palas y el centauro* junto con los frescos de la villa Lemmi) son, de hecho, los que constituyen el conjunto de su obra mitológica, y, probablemente, su gran aportación al mundo de la pintura.

El mecenazgo de Botticelli

Unánimemente los historiadores están de acuerdo, en atención a las pruebas documentales existentes, en considerar a Lorenzo de Pierfrancesco (1463-1503) el gran mecenas de Botticelli. Ha podido com-



En el primer panel vemos a Nastagio mientras pasea por el bosque

probarse que para su familia realizó tres de sus cuadros mitológicos: *La primavera*, *El nacimiento de Venus* y *Palas y el Centauro*, además de unos dibujos sobre Dante y otras obras hoy no conservadas.

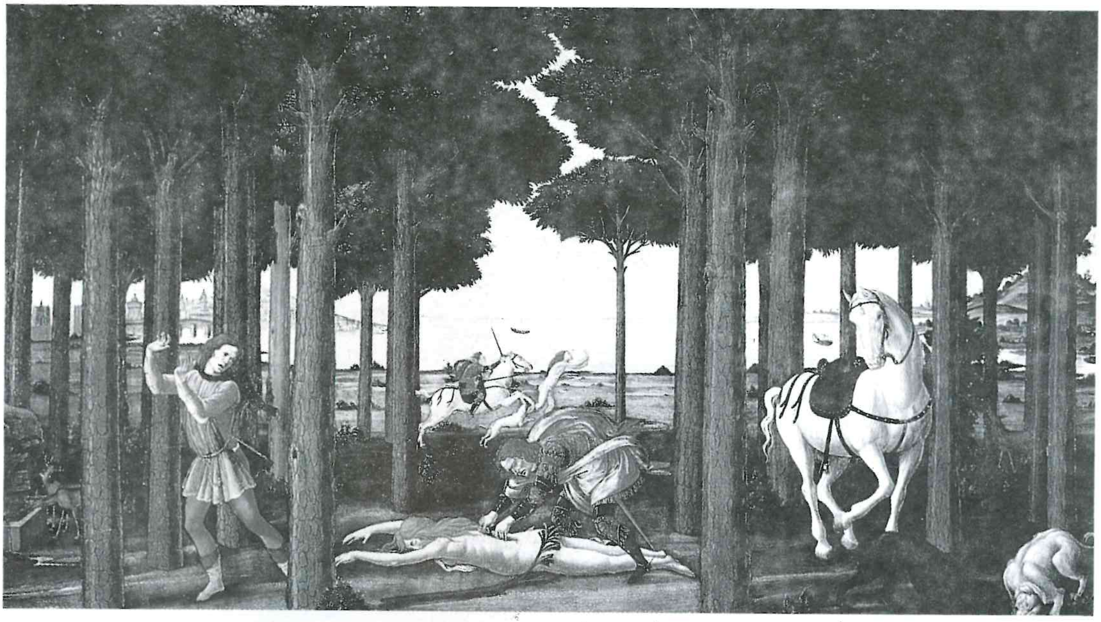
Lorenzo de Pierfrancesco era nieto de Lorenzo, el hermano natural de Cósimo de Médicis, y, por tanto, primo de Lorenzo el Magnífico. Su padre, también llamado Pierfrancesco (1436-1476), le educó como un miembro más de la familia Médicis, disfrutando del círculo



neoplatónico como uno de sus mecenas. De hecho, la relación personal entre Ficino y Lorenzo de Pierfrancesco es más que convincente, por lo que la obra que Botticelli hizo para su mecenas debe ser entendida en el contexto filosófico de la Academia de Carregi.

Ciertamente, todo indica que la figura de Ficino ejerció más influencia en el círculo de Lorenzo de Pierfrancesco que en el del propio Lorenzo el Magnífico, más atento quizás a los pensamientos y tra-

Tercer episodio de *La historia de Nastagio degli Onesti*, por Botticelli, hacia 1482-1483, Madrid, Museo del Prado

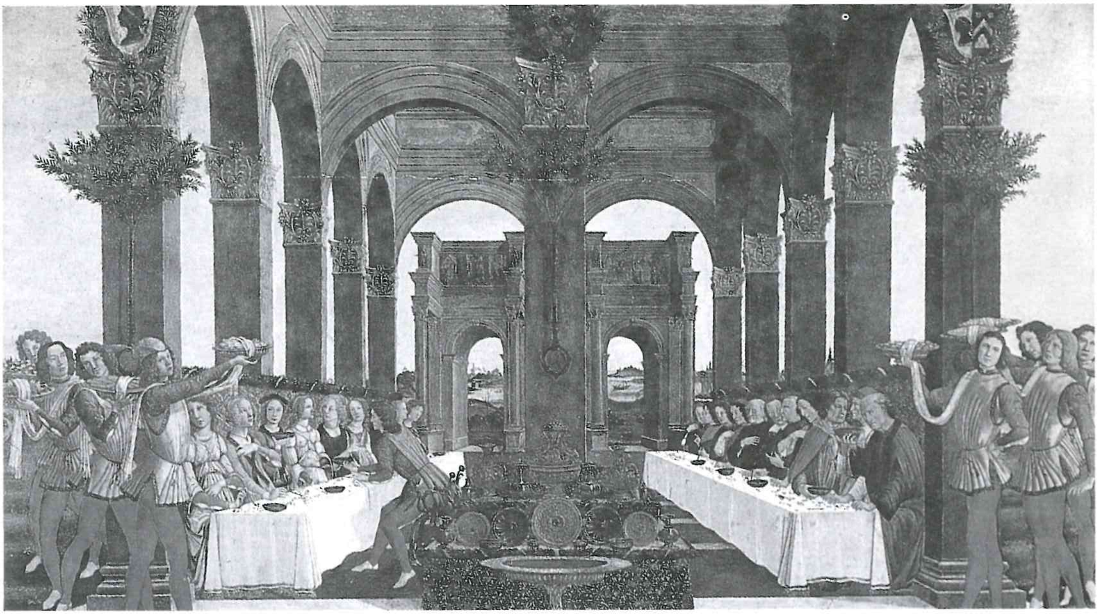


bajos de su amigo el poeta Poliziano. Y si bien es verdad que, como indica Gombrich (1990), en un principio todos pertenecían a un único círculo, *el platónico*, es muy probable que con el tiempo fueran marcándose las diferencias entre sus distintos componentes, llegando a agruparse según tendencias y simpatías en colectivos diferentes e incluso antagónicos. Poliziano, por ejemplo, evolucionó hacia una concepción con tintes aristotélicos, al mismo tiempo que centraba su interés en la literatura, y mostraba *desprecio* por la astrología, aspectos éstos que lo distanciaban cada vez más de las propuestas de Ficino. En general, y simplificando mucho, podría decirse que mientras Ficino se acercó más a una concepción mística de la Antigüedad, Poliziano optó por una interpretación más acorde con la puramente humanista.

Estas disparidades filosóficas venían, por si fuera poco, a cultivarse sobre terreno abonado por las diferencias políticas. Desde que Lorenzo Pierfrancesco fue enviado siendo joven (por disposición del propio Lorenzo el Magnífico) a Francia como embajador, no dejó de mantener estrechas relaciones con Carlos VIII, relación que, por cierto, compartió con su maestro Giorgio Antonio Vespucci (también maestro del propio Lorenzo el Magnífico), que, a su vez, había ejercido de embajador en la corte francesa. Vistas las complejas relaciones, cuesta pensar que fuese una casualidad que Ficino diera la bienvenida a Carlos VIII cuando invadió Florencia y acabó con el linaje de Lorenzo el Magnífico.

Por último, no ha de pasarse por alto las relaciones asimismo estrechas que Vespucci mantuvo con Savonarola *(Popolani)*, que originó la revuelta en Florencia contra el Magnífico, lo que deja entrever una simpatía por parte de esta fracción neoplatónica (del lado de Lorenzo de Pierfrancesco, más que el de su primo) hacia la actitud reformista del monje. Sea como fuere, este panorama aclara el misterio de la carencia de obras importantes de Botticelli en los inventarios de Lorenzo el Magnífico, el cual prefirió favorecer a otros pintores como Ghirlandaio o Bertoldo, por cierto igualmente *gotizantes*.

Segundo episodio de *La historia de Nastagio degli Onesti*, por Botticelli, hacia 1482-1483, Madrid, Museo del Prado



La primavera

Desde que Aby Warburg publicó el estudio iconográfico de esta pintura en 1893, han sido muchas las teorías que han intentado dar una lectura coherente del significado de la obra. Uno de los problemas más espinosos gira en torno a la identificación del texto literario sobre el que Botticelli se basó para su realización. Son muy abundantes las descripciones antiguas y modernas de la diosa Venus y, por consiguiente, muy difícil, si no imposible, fijar una fuente concreta como origen de esta pintura. Tradicionalmente, y siguiendo la tendencia interpretativa más romántica, pero no más plausible, se ha visto el cuadro como ilustración de un fragmento del famoso poema de Poliziano *Giostra*, donde, como ya advertimos, se describe el amor cortesano de Giuliano de Médicis y Simonetta. Pero la descripción que Poliziano hace de Cupido oculto tras los ojos de Simonetta y disparando desde su escondrijo las flechas del Amor al inexperto Giuliano, no llega a coincidir con la escena representada en el cuadro de Botticelli, ni mucho menos a explicarla. Por la complejidad del cuadro se tiende a pensar que fueron varias descripciones literarias las manejadas, de ahí que no se haya encontrado ninguna que coincida literalmente con el cuadro, cosa que, por otra parte, nos evita caer en el error simplista de interpretar la obra de Botticelli como la mera ilustración de un texto.

Aunque no existen documentos que nos describan al pie de la letra las instrucciones que el pintor debía seguir de acuerdo al pensamiento estético de mecenas y su círculo —y, por tanto, la tarea de interpretar esta pintura constituirá siempre una aventura arriesgada—, sí se pueden establecer unas bases significativas.

Por lo pronto, se puede afirmar con seguridad que la lectura de la *Primavera* obedece a las discusiones y teorías neoplatónicas de Ficino que tanto interesaban a Lorenzo de Pierfrancesco, y, por ello, debemos entender que encierra un significado filosófico. Además, en mu-

Cuarto episodio de *La historia de Nastagio degli Onesti*, por Botticelli, hacia 1482-1483, colección privada



La Primavera, por Botticelli,
hacia 1482. Florencia, Galería de los Uffizi



chos casos, las interpretaciones más serias no son excluyentes sino complementarias.

Venus como diosa de la Concordia

Una de las interpretaciones clásicas de esta obra corresponde a Edgar Wind (1972), que centra su discurso en la teoría neoplatónica del Amor. Divide el cuadro en tres zonas: la zona central (Venus y su hijo Cupido), la derecha con Céfiro persiguiendo a Cloris y Flora y las tres Gracias danzando en la zona izquierda.

En la zona derecha, Céfiro, el viento de la primavera, persigue (según la descripción de los *Fastos* de Ovidio) a la inocente ninfa de la tierra, Cloris, de cuya boca (al ser finalmente abrazada por su perseguidor) surgen flores, momento que ilustra la transformación de Cloris en Flora: *Fui una vez llamada Cloris y ahora Flora* (Ovidio, *Fastos*, V, 193-214).

En el jardín de Venus asistimos pues a una metamorfosis visual propia de las narraciones ovídicas: la ninfa Clora queda convertida en la figura de Flora, imagen que, como indica el rico decorado de su vestido y su tocado de flores, anuncia en la mitología el inicio de la primavera.

Mientras que Céfiro juega el papel del Amor (es el *ciclón de pasión*), Cloris personifica la Castidad, representada con la desnudez propia de la ninfa de la tierra antes de ser poseída por el Amor (invierno). De la unión y concordia de estos elementos, Amor y Castidad, normalmente en discordia, surge la victoriosa Belleza de Flora, la primavera.

El Amor, la Castidad y la Belleza tienen su correspondencia en las tres Gracias situadas en la zona izquierda. Cada Gracia también personifica una cualidad.

Castitas, al igual que Cloris no lleva adornos; situada en el centro de sus hermanas es asimismo víctima del Amor: Cupido le apunta con una flecha encendida que la herirá. Su aire triste y melancólico (semejante a la tierra en invierno) contrasta con el de su hermana, *Voluptas*, que situada a su izquierda, con los cabellos sueltos, se le acerca con resuelta pasión. La tercera gracia, *Pulchritud*, es la más comedida y exhibe su belleza con juicio (es decir, tiene la fuerza de *Voluptas* y la templanza de *Castitas)*.

Con su danza, las tres Gracias simbolizan el circuito de la generosidad, tal y como las entendió Séneca *(De beneficiis*, I, 3, 2-7) y posteriormente Alberti, que en su tratado *Sobre la pintura* las describe *asidas de las manos, adornadas de sueltas y transparentes vestimentas, en las que se quería hacer patente la liberalidad, porque una hermana da, la otra recibe, la tercera devuelve el beneficio* (Alberti, 1976, 146).

Partiendo de éstas y otras fuentes, Wind las entiende como la representación de una dialéctica (oposición, concordancia y concordancia de la oposición) que puede bailarse. Colocadas palma con palma para sugerir el encuentro (ausencia del conflicto), forman en su conjunto un nudo que ilustra la belleza de la pasión. Es el tema de la iniciación en el Amor de *Castitas* (coronada por el gesto de unión de las manos de *Voluptas* y *Pulchritud*). *Casti-*

Céfiro, Cloris y Flora en un detalle de *La Primavera*, por Botticelli, hacia 1482, Florencia, Galería de los Uffizi



tas, no obstante, está protegida por Venus, aquí moderadora de las fuerzas opuestas del Amor. Su presencia en la zona central asegura el ritmo aplacado y contenido de la danza, que de otra forma se desataría indómitamente dada la naturaleza de las flechas que envía Cupido.

De esta forma, la correspondencia de la triada de la zona derecha con las tres gracias vendría a representar dos fases consecutivas de la teoría del amor neoplatónico, cuyo principio está basado en el ciclo energético que rige el cosmos, por el cual Dios emana un flujo *(emanatio)* que produce en los seres una fuerza vivificante *(raptio)*, mediante la que era posible emprender el ascenso hacia esferas superiores y, finalmente, conseguir la reabsorción con la propia divinidad *(rematio)*.

Es pues también un ciclo cerrado, una triada y una danza por la cual se da, se acepta y se devuelve, tal y como sucede, como ya vimos, en el *circuito espiritual* del universo según Ficino.

La figura de Mercurio (lateral izquierdo de la composición), una de las más polémicas por cierto, es precisamente la que personifica el movimiento ascendente o *rematio*, cerrando así el circuito. En efecto, *Castitas*, de espaldas al espectador, mira hacia Mercurio, quien con su caduceo dispersa las nubes, pues en el jardín de Venus, como diosa que es del Amor, siempre brilla el sol. Mercurio es por tradición el guía de las Gracias, pero también el guía de las almas que conduce al Más Allá; es mediador entre los dioses y los hombres, puente entre el cielo y la tierra, pero más concretamente para los neoplatónicos era, además y sobre todo, el dios del entendimiento, revelador del conocimiento, de los misterios y secretos; es el Hermes romano que desvela lo hermético y despeja de nubes al entendimiento. Es aquí umbral del cielo (nos indica la dirección hacia arriba con su caduceo), es decir, nos aleja del mundo de la pasión para elevarnos a la esfera superior o, lo que es lo mismo, revierte lo conocido al ámbito mental. En este sentido juega un papel simétrico con respecto a Céfiro que, situado en el lado opuesto, es el encargado de enviar a la tierra con ímpetu la energía que mueve las cosas.

No obstante, las correspondencias, que se resuelven de manera tan feliz, pueden ser también sospechosas. Hemos de tener siempre presente que, al fin y al cabo, nos estamos enfrentando con obras cuyo sustrato filosófico vino a estar inspirado por un tipo de pensamiento ambiguo, oscuro y en ocasiones mistérico, propio del neoplatonismo florentino, que excluye cualquier relación fija entre símbolo y referencia.

No debemos dejarnos llevar por la alegría al encontrar aparente solución a los problemas que surgen de la interpretación de las imágenes, pues, por muy coherentes que parezcan estas soluciones, en realidad sólo son aproximaciones (eso sí, más o menos acertadas) a la obra, ya que tenemos que contar con la libertad creativa del pintor, quien, lejos de realizar una mera ilustración del texto filosófico, debió ajustarse a las necesidades técnicas suscitadas por el cuadro. Además, por otra parte, como advierte Chastel (1991), el pensamiento humanista florentino creó un repertorio de temas que efectivamente constituyó una colección importante de materiales que podrían ser explotados por la imaginación creadora de los pintores, pero en ningún caso se pretendió elaborar un diccionario de símbolos para que los siguieran al pie de la letra.

Las tres Gracias en un detalle de *La Primavera*, por Botticelli, hacia 1482, Florencia, Galería de los Uffizi



Venus como Humanitas

En la interpretación que hace Gombrich (1990) de *La Primavera* se insiste más en el carácter humanista de Ficino y en la labor que como pedagogo espiritual ejerció sobre Lorenzo de Pierfrancesco, por entonces todavía un adolescente. Gombrich toma como fuente de inspiración para el cuadro de Botticelli una carta que Ficino envió a su alumno, en la cual se discute precisamente el papel de Venus en la formación y comportamiento humano. La Venus aquí descrita por Ficino representa, en palabras textuales, la *Humanitas* que reúne en sí nada más ni nada menos que al Amor, a la Caridad, la Dignidad, la Magnanimidad, la Liberalidad, la Magnificencia, la Gentileza, la Modestia, el Encanto y el Esplendor. Todas estas cualidades morales, advierte Ficino, son necesarias para poseer la *Humanitas*, que es lo mismo que decir poseer a los hombres, porque a éstos *no se les puede prender con otro cebo*, y añade *nada grande poseeremos en esta tierra sin poseer a los hombres mismos, de cuyo amparo nacen todas las cosas terrenas* (Gombrich, 1990, 73).

La intención pedagógica de la carta es clara: es este principio moral representado por Venus el que nos conduce a las esferas superiores, al conocimiento y al umbral de lo divino. Para asegurarse de que el contenido de la carta cumpliera su cometido educativo, iba dirigida no sólo al propio Lorenzo de Pierfrancesco, sino también a sus dos tutores (también humanistas) Naldo Naldi y Giorgio Antonio Vespucci, a quienes Ficino hizo responsables directos de que el joven aprendiera la carta, incluso de memoria si así fuera preciso.

Para que Lorenzo de Pierfrancesco aprendiera *de memoria* la lección de la Venus *Humanitas*, Ficino sabía que más efectivas que sus palabras era el poder convincente de las imágenes en cuya belleza la vista podía recrearse. De los cinco sentidos, el de la vista era, para este filósofo, el más perfecto y noble, quizá porque al no necesitar del contacto directo con los objetos resultaba ser el más *intelectual*, puesto que no necesita tocar a la materia para conocerla. Es más, Ficino confería un valor especial a la vista en su sistema pedagógico, pues sus enseñanzas estaban basadas en la correcta percepción de las cosas, ya que las cualidades morales de éstas se muestran en su apariencia. De esta manera, se justifica que el joven aprendiz persiguiese la belleza visual (Venus), ya que al contemplarla contemplaría todas sus cualidades morales *(Humanitas)*. Queda al pintor la difícil tarea de imaginar y representar una belleza capaz de tan eminente empresa.

Para ello, Botticelli debió de utilizar no una, sino varias fuentes literarias, con el fin de familiarizarse con las descripciones de la diosa Venus. Gombrich se inclina por la narración de *El juicio de Paris*, contenida en *El asno de Oro* de Apuleyo, un autor platónico del siglo I d. C. versado en temas esotéricos y cuya obra fue muy popular en la Italia del quattrocento.

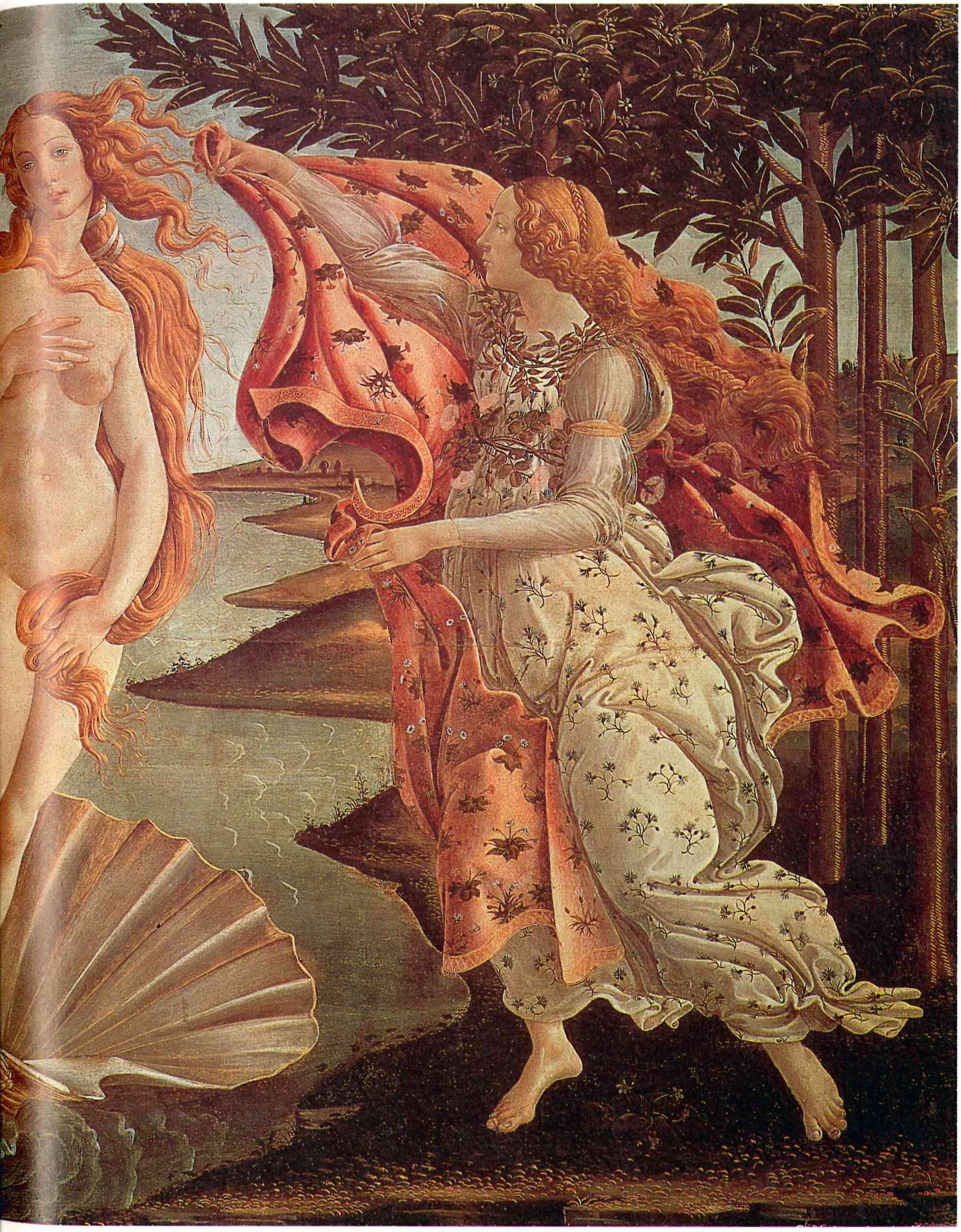
El *Asno de Oro* es, en realidad, una fábula de la degradación y de la salvación humana. Apuleyo narra los infortunios de Lucio que, castigado por la diosa egipcia lunar Isis, se ve convertido en asno. Sólo podrá recuperar su aspecto original (es decir, recobrar su *Humanitas)* comiendo rosas (las flores de Venus), que afortunadamente para él comenzaban a crecer bajo los primeros destellos de la temprana pri-

Otro detalle de *La Primavera*, por Botticelli, hacia 1482, Florencia, Galería de los Uffizi





Nacimiento de Venus, por Botticelli,
hacia 1484-1486, Florencia, Galería de los Uffizi



mavera. Es entonces cuando se narra el juicio en el que Paris debe elegir a la diosa más hermosa. El dios Mercurio es en esta historia el encargado de llevar ante Paris la manzana dorada con la que rendirá homenaje a la elegida. La aparición de Venus en Apuleyo responde, en líneas generales, a la representada en el cuadro por Botticelli: en medio de la audiencia sonriendo dulcemente, acompañada de cupidos y de vírgenes, a un lado las tres Gracias, a otro las Horas que esparcen rosas para ofrendar a la diosa.

Hay, no obstante, ciertas discordancias. En Apuleyo se describen varias Horas y en el cuadro de Botticelli sólo aparece una. Lo mismo ocurre con Cupido: son varios en el texto, uno en la obra. Gombrich cree que estas diferencias obedecen a las necesidades plásticas del cuadro. En otras palabras, Botticelli ha adaptado el texto a las necesidades pictóricas siguiendo las recomendaciones de Alberti, quien en su tratado *Sobre la Pintura* recomienda que no haya más de nueve o diez figuras en el cuadro a fin de no agobiar el espacio. Tampoco las dos figuras del margen derecho del cuadro (Céfiro y Cloris) están descritas en el texto de Apuleyo, hecho este que también se interpreta como una licencia del pintor.

Por último, siguiendo esta interpretación, resta identificar a Paris (ausente en el cuadro) con el propio espectador, es decir, con Lorenzo de Pierfrancesco, para quien fue pintada la obra. Le correspondería erigirse juez y elegir, de entre las demás diosas, a Venus, tal y como le había indicado Ficino en su carta: *Mi querido Lorenzo, se ha puesto plenamente en tus manos una ninfa de tamaña nobleza. Si te unieras a ella en matrimonio y la declarases tuya, ella endulzaría tu vida entera y te haría padre de hermosos hijos.* (Gombrich, 1990, 74).

El nacimiento de Venus

Si bien la influencia que ejerció *La Giostra* de Poliziano en *La Primavera* ha sido bastante discutida por los historiadores del arte, parecen coincidir en considerarla como una de las fuentes sobre las que se basó Botticelli para *El nacimiento de Venus,* pues su pintura corresponde con bastante exactitud al texto literario. Botticelli, no obstante, prefiere suprimir cualquier referencia al suceso de la castración del dios descrita por Poliziano y se centra en las estrofas siguientes en las que se describe (tras el horror) la imagen amable del nacimiento de la diosa. El momento elegido para la representación es el inmediatamente posterior al nacimiento: cuando la diosa es arrastrada a la orilla por los vientos, y las flores que arrojan los Céfiros cual lluvia mística indica que el cielo ha fecundado al mar.

Sin embargo, estas analogías entre la imagen y el texto no justifican de por sí el significado de la obra, máxime si tenemos en cuenta que, como veremos a continuación, éste ha de entenderse en relación con *La Primavera.*

Detalle del *Nacimiento de Venus*, por Botticelli, hacia 1484-1486, Florencia, Galería de los Uffizi

Las cuatro figuras se ordenan ahora en una triada cuya estructura conforma un triángulo: Venus en el centro, flanqueada a la izquierda por la pareja de Céfiros y a la derecha por una Hora, la Primavera. El cuadro responde al nacimiento de la Venus Celeste platónica según lo describe Poliziano, pero, para indagar sobre el significado del mito,



hemos de tener en cuenta, una vez más, el pensamiento de la filosofía neoplatónica.

El propio Pico interpretó *el misterio* del nacimiento de Venus partiendo de la dualidad de la diosa. Así, comenta que, cuando los testículos de Urano caídos al mar transmiten a la materia informe (el agua) el semen de las formas ideales provenientes del dios, se están uniendo dos principios de naturalezas distintas para producir una tercera (que nace de su mezcla). El resultado es la Belleza (el nacimiento de la propia Venus).

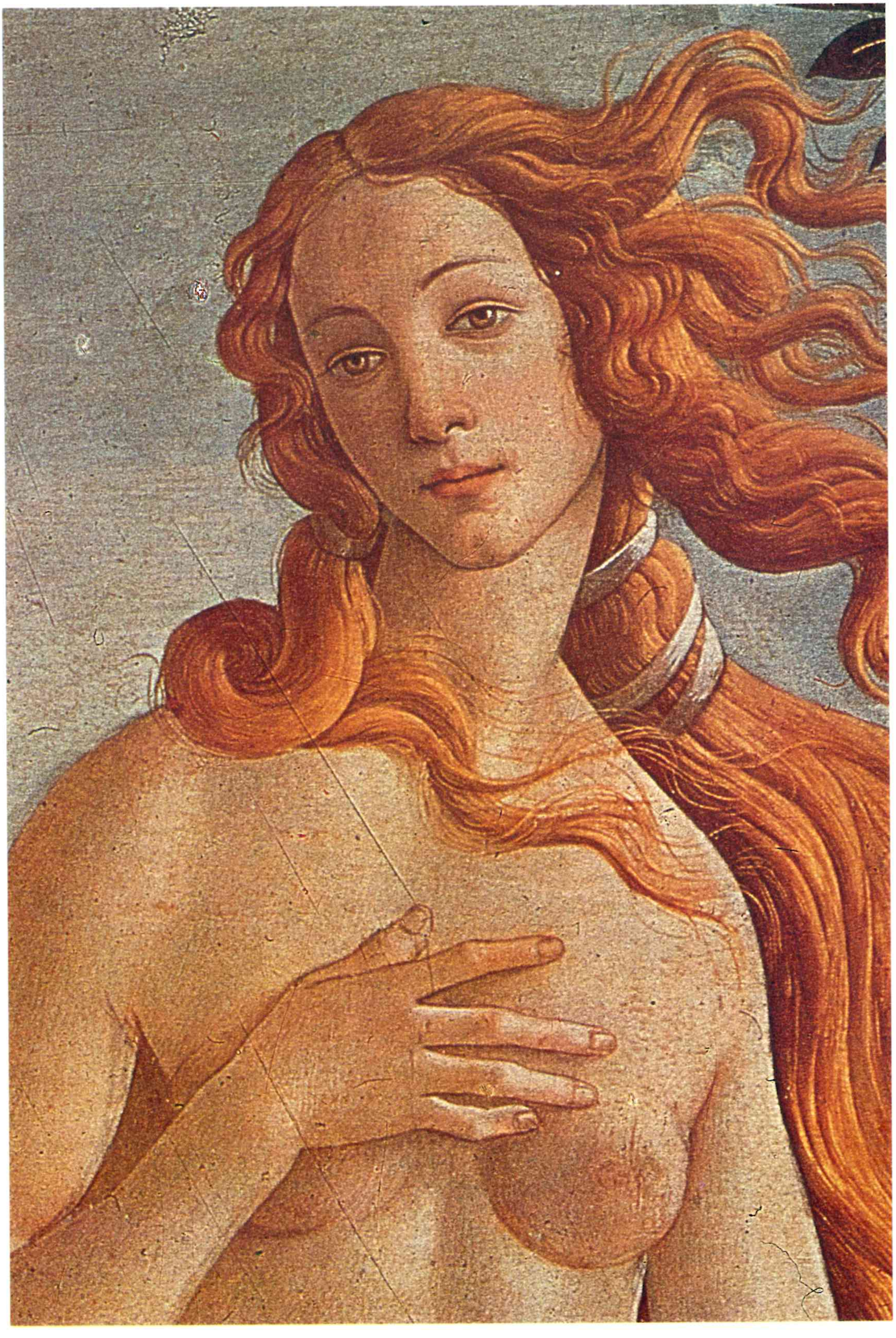
Esta descripción del mito responde al esquema cosmológico neoplatónico, según el cual, recordemos, las ideas, procedentes de la Mente Cósmica o mundo supraceleste, necesitan unirse a la materia para nacer en el mundo de la naturaleza. Ahora bien, esta unión de elementos contrarios que genera un fruto tan positivo como la diosa Venus sólo es posible si previamente se produce la caída de aquello que habita en las elevadas esferas del cosmos. Wind (1968) considera que en este caso estamos ante uno de los múltiples ejemplos que existen en las distintas culturas y mitologías del *desmembramiento* del Uno (del Supremo, de Dios), cuyo cuerpo mutilado se esparce descendiendo hacia la multiplicidad de la materia. En otras palabras, la creación se entiende como una muerte cosmológica del dios, cuyo poder concentrado se esparce y disemina en la naturaleza. Naturalmente (recordemos si no a *La Primavera)*, el ciclo se completa cuando lo disperso en la tierra vuelve a elevarse para unirse a lo Uno.

La Venus celeste y la Venus vulgar

La correspondencia interna y externa de ambos cuadros, *La Primavera* y *El Nacimiento de Venus*, ha sido estudiada entre otros por Panofsky (1975). Advierte este historiador que en ambos cuadros ocupa Venus el lugar central, pero mientras que en el primero aparece púdicamente vestida, en el segundo lo hace desnuda. Este contraste no hace sino ilustrar el origen de una y otra Venus: mientras que *La Primavera* simboliza el reino de la Venus Vulgar o natural, es decir, el Amor humano (de ahí que algunos autores hayan querido ver a la diosa encinta, pues mediante los hijos que da se encarga de perpetuar la raza humana), *El Nacimiento* simboliza la Venus Celestial y, como tal, muestra su belleza desnuda y sobrenatural.

En cuanto a las correspondencias internas, Wind (1972) señala que la transición del *Nacimiento* a la *Primavera* está marcado en la primera por el manto floreado con el que la propia Hora Primavera viste a la Venus desnuda. Esta imagen suscita la idea del descenso y vulgarización en el pensamiento neoplatónico, pues las formas y colores que deleitan a nuestra vista no son sino velos que nos ocultan la verdadera Belleza celestial pura y desnuda. Ahora bien, no por ello debemos entender a la Venus Vulgar de la *Primavera* como una diosa solamente sensual al margen de la celestial. Recordemos que se trata del Amor humano y, como tal, al ser racional, tiene la capacidad de ver en la belleza corporal, la belleza celestial, ya que la primera no es más que una imagen de la segunda: es la misma Belleza divina que ha descendido al mundo natural; el mismo Amor divino que rige el mundo natural. Ambas son distintas del Amor *ferinus* o bestial, irra-

Detalle del *Nacimiento de Venus*, por Botticelli, hacia 1484-1486, Florencia, Galería de los Uffizi



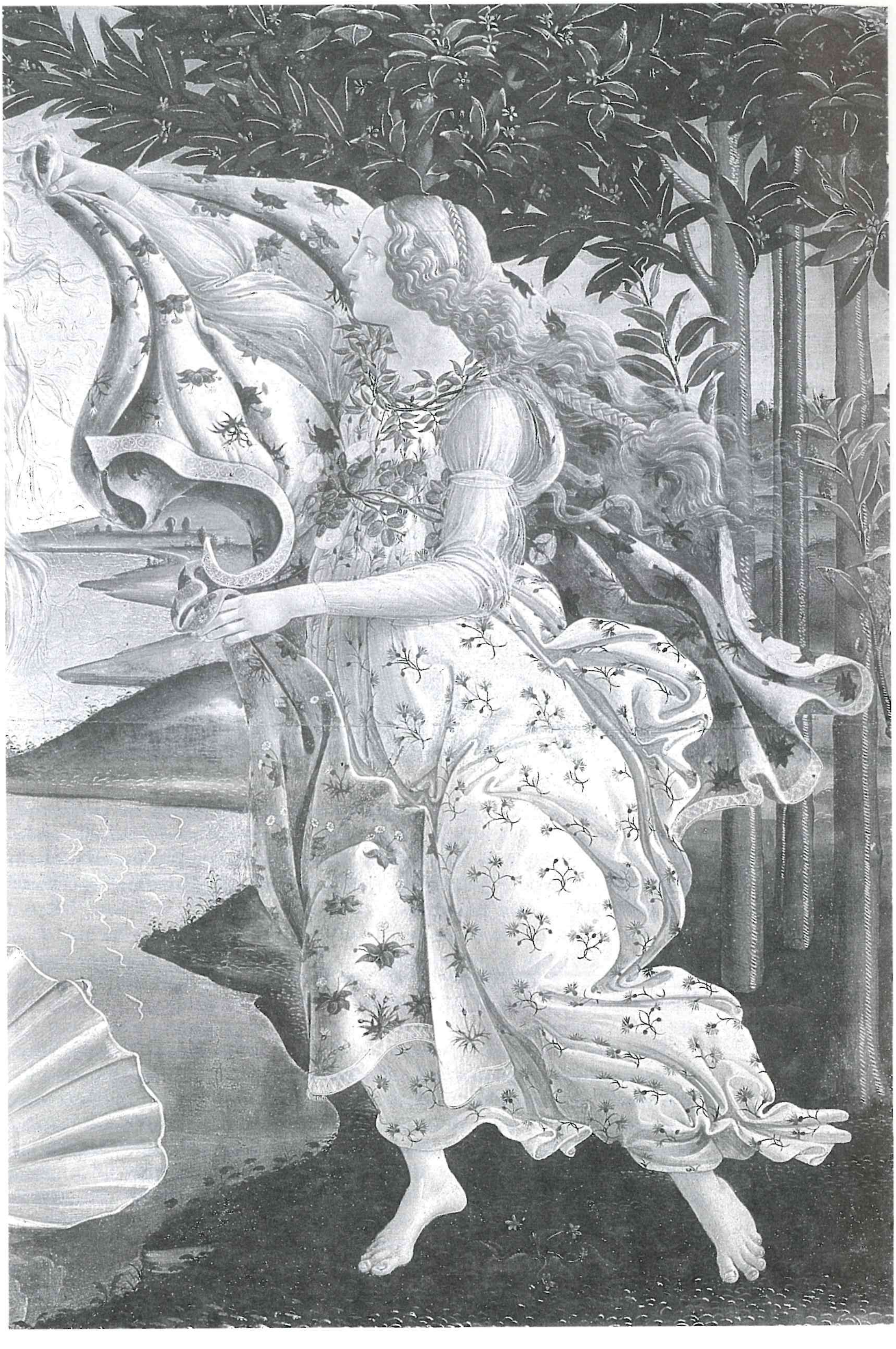
cional e infrahumano, incapaz de percibir la belleza suprema en la naturaleza y filosóficamente ignorado por los neoplatónicos por considerarlo demasiado bajo.

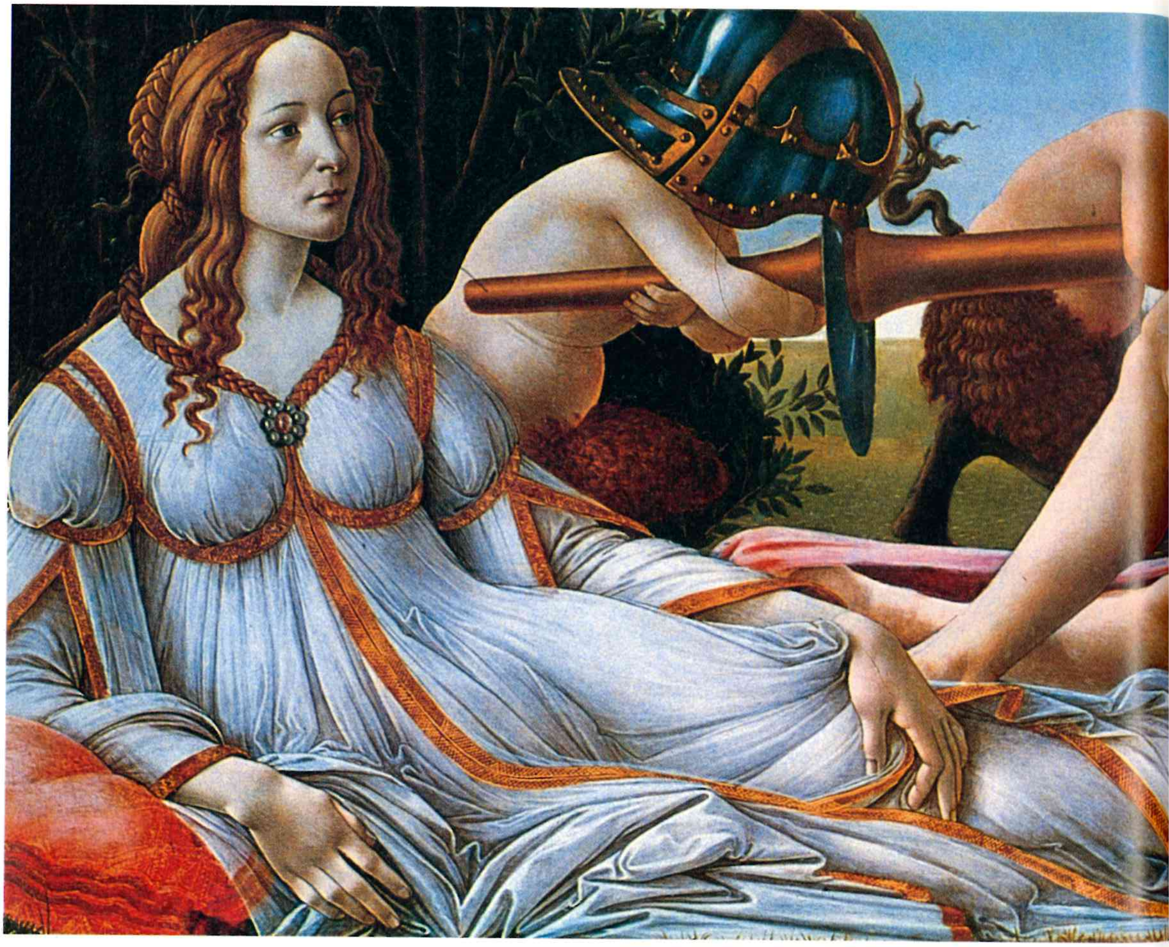
En resumen, la teoría neoplatónica de las dos Venus no consideraba, por tanto, dos amores opuestos (uno noble, otro innoble). Son ambos nobles, si bien uno es celestial y el otro humano. Esta concepción del amor, que pasa por alto la tradicional clasificación moral, se formula de acuerdo a los cambios sociales y psicológicos que experimenta la sociedad, marcada entonces por las profundas tensiones propias de una época que pese a su admiración por el pasado, quiere superarlo. Prueba de ello es la recepción popular, aunque vulgarizada, que tuvo la teoría neoplatónica a lo largo de todo el siglo XVI, no sólo en Italia —dejándose sentir en la obra de Leonardo y Miguel Angel, concretamente, de este último, en el programa iconográfico ideado para *La tumba de Julio II* (hacia 1505-1513)— sino también fuera de sus fronteras: patente en obras tan célebres y significativas como *Cupido quitándose la venda* (Filadelfia, Pensylvania Museum of Art), de Lucas Cranach (1472-1553), *La Melancolía I* (hacia 1514, Viena, Albertina) de Albert Durero (1471-1528), o *Amor sagrado, amor profano* (hacia 1514, Roma, Galleria Borghese) de Tiziano (muere en 1576).

¿Venus o Virgen?

Quizá la innovación de la pintura de Botticelli no radique tanto ni en el nacimiento de un arte profano (que al fin y al cabo ya había existido en la Edad Media) ni en el desarrollo del cuadro mitológico, como en la incursión que hace con sus imágenes paganas en los dominios emotivos, hasta entonces exclusivos del culto religioso. Esta incursión fue posible gracias a las interpretaciones que el círculo neoplatónico hizo de los símbolos clásicos (Gombrich, 1990 y Chastel, 1991). Ciertamente, Ficino utilizaba la metáfora que identificaba a Platón con el Dios Padre y a Plotino con su hijo Cristo. Estas asociaciones no se entendían como blasfemias, sino como pruebas de la concordancia e intercambiabilidad de las fuentes cristianas y paganas, por lo que de esta forma también la mitología clásica se convertía en una metáfora de la vida moral. Tanto es así que en los temas paganos y mitológicos (como es el caso de las Venus de Botticelli), al estar cargados de valores propios del arte sagrado, se trasladaban las imágenes profanas al terreno de la devoción mediante una transferencia de tipos. El *Nacimiento de Venus*, que evoca el anhelo de renacer, bien podría relacionarse con el bautismo de Cristo (Wind, 1972 y Gombrich, 1990), mientras que el jardín del Amor, del que Venus es dueña y señora, podía adaptarse a la imagen del Paraíso terrenal; al mismo tiempo que la propia diosa de la *Primavera* podía ser tomada como una Virgen de la Anunciación (Panosfky, 1975) al presentar rasgos parecidos a sus imágenes devocionales (en este aspecto es interesante destacar la similitud de rasgos entre las Madonnas de Botticelli y sus diosas paganas). Es más, Wind la describe como una Venus en estado de buena esperanza (por su vientre ligeramente abultado) lo que podría hacernos pensar precisamente en el papel que la Virgen jugó en la historia del cristianismo, pues fue de su cuerpo de donde surgió el nacimiento de un Dios, es decir, materializó y humanizó lo divino.

Representación de Venus en un detalle del *Nacimiento de Venus*, por Botticelli, hacia 1484-1486, Florencia, Galería de los Uffizi



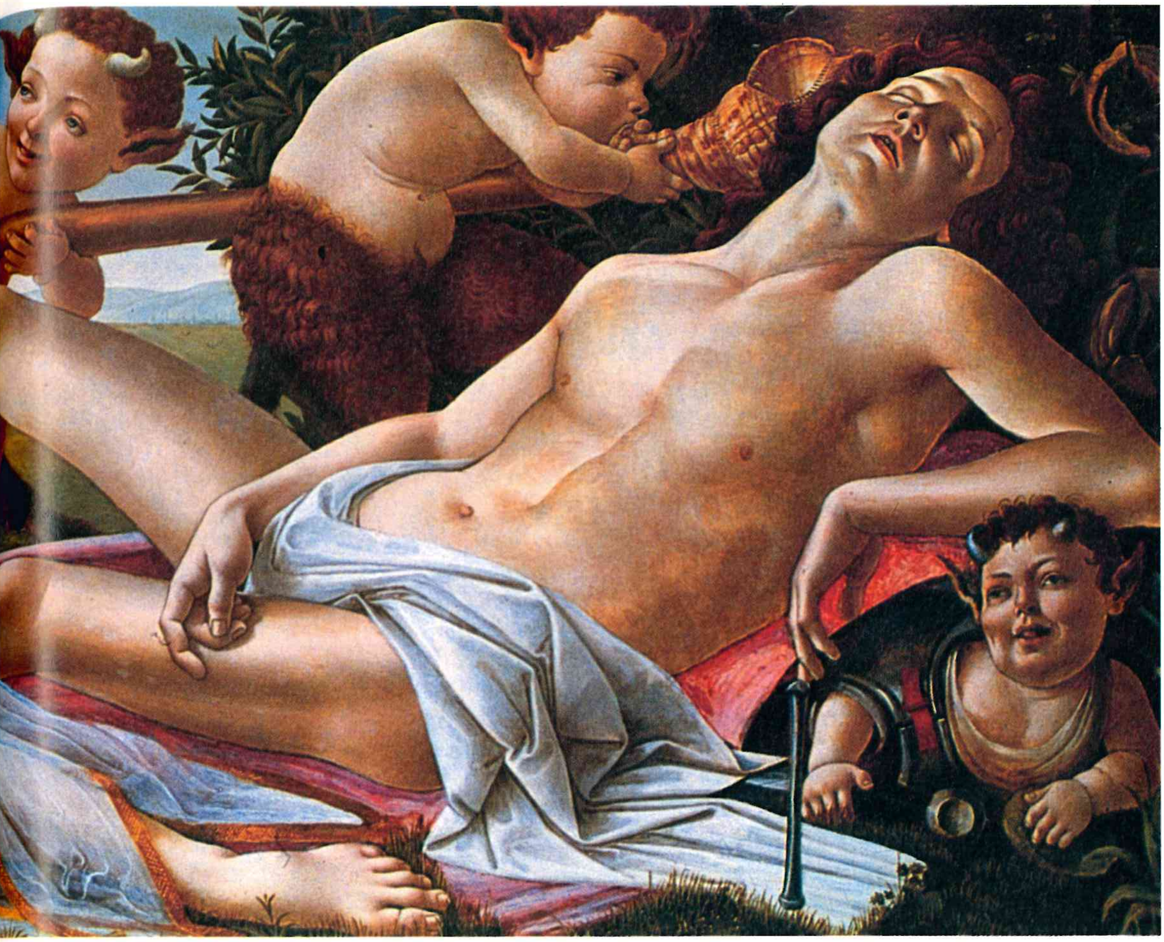


Los símbolos de estas imágenes, por consiguiente, se proyectan en un horizonte más amplio, ante cuya perspectiva no tenía demasiado sentido diferenciar los temas clásicos paganos de los cristianos: ambos venían a provocar en el espíritu del espectador experiencias sacras parecidas.

Palas y el Centauro. Venus y Marte

Decorando la misma habitación que *La Primavera* (la antecámara del dormitorio de Lorenzo de Pierfrancesco en su palacio de Florencia) se encontraba sobre la puerta esta pintura mitológica que, como sus compañeras, ha probado la imaginación y destreza interpretativa de los historiadores del arte. Aunque hay, por supuesto, varias teorías, en general, los historiadores coinciden en considerar a *Palas y el Centauro* (hacia 1482-1483, Florencia, Uffizi) como una invención alegórica. Al igual que *La Primavera*, no se trata aquí de la representación de una fábula ya existente.

En un principio, esta pintura se interpretó como una alegoría política que, con motivo de la visita de Lorenzo el Magnífico a la corte de Nápoles, celebraba el triunfo de la sagaz diplomacia de la corte me-



Venus y Marte, por Botticelli, hacia 1483, Londres, National Gallery

dicea frente a las toscas maneras de la napolitana (Ridolfi, 1893). También se habló de la conmemoración del triunfo de la paz sobre el desorden, una alusión a las victorias de Lorenzo el Magnífico sobre los Pazzi o sobre las coaliciones hostiles a él. Pero el sustrato político del cuadro (que fue justificado por la presencia del emblema de los Médicis que adorna el traje de Palas) no cuadra con el destino que su mecenas, Lorenzo de Pierfrancesco, tenía pensado: al decorar una habitación privada deja de cumplir la función de propaganda que todo cuadro político posee, puesto que carece de público para ser contemplado. Esto hace pensar que se trata más bien de una alegoría moral; lo espinoso es definirla.

Si seguimos el pensamiento de Ficino nos es relativamente fácil interpretar las figuras del cuadro de Botticelli: el Centauro, mitad humano, mitad animal, personifica la naturaleza doble del alma humana. Arriba, en contacto con las esferas celestes, se sitúa la parte más noble (el intelecto), abajo la más innoble, en contacto directo con el cuerpo. Es ésta la parte más irracional y así se muestra en el Centauro, cuyo cuerpo equino comienza justo en la zona genital masculina.

El origen de la diosa griega Palas (llamada Minerva en la mitología romana) es semejante al de la Venus Celeste, pues también carece de madre. Cuenta el mito, que habiéndose casado Júpiter con Metis (diosa de las luces), y habiéndose enterado el dios por el oráculo que su

esposa estaba destinada a ser madre de un hijo que vendría a ser soberano del universo, devoró a la madre y al hijo que llevaba en sus entrañas. Después de devorar a Metis sintió un gran dolor de cabeza, recurrió a Vulcano, que se la abrió de un hachazo, y de su cerebro nació Minerva.

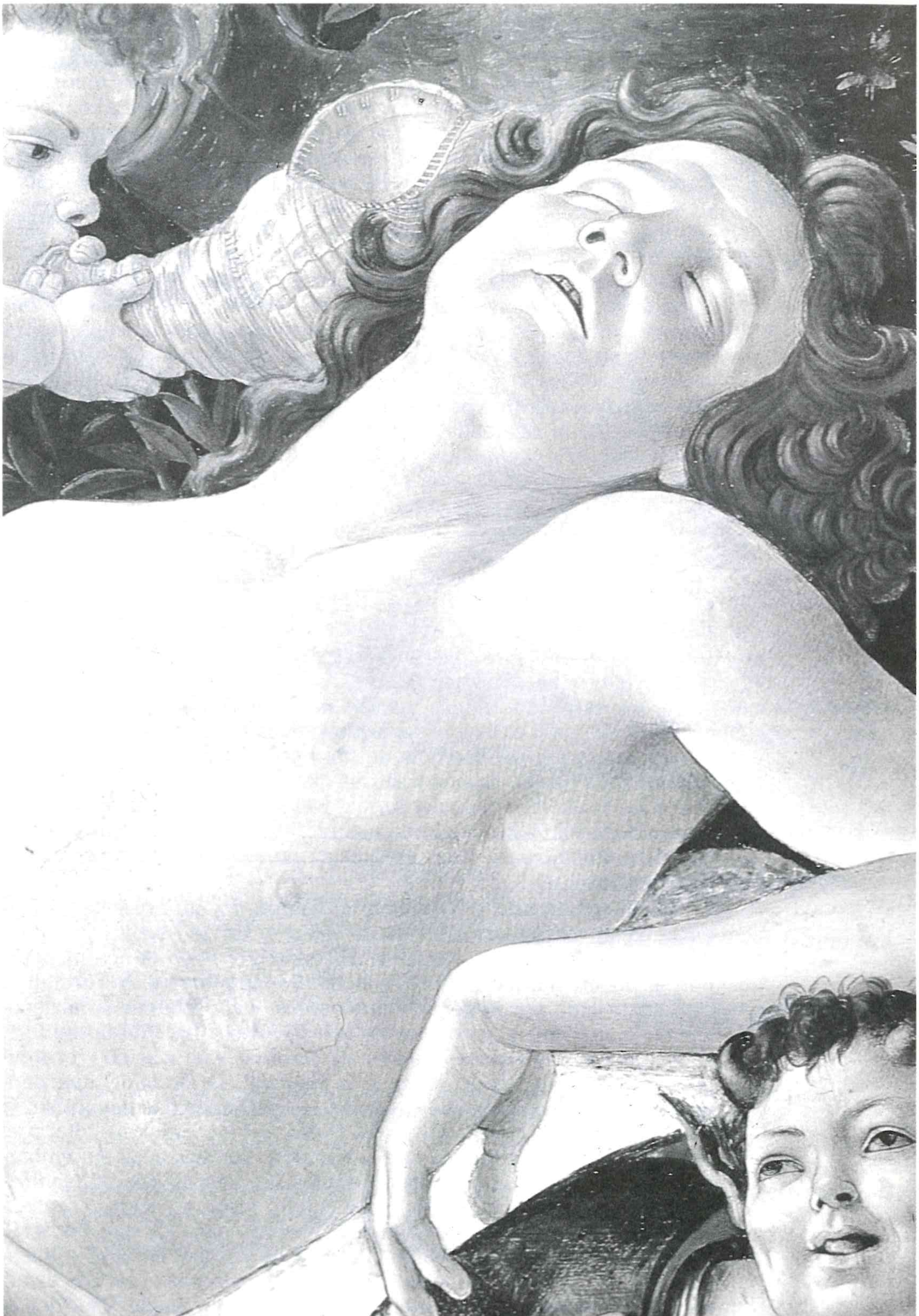
En una carta de Ficino, destinada a sus colegas del círculo neoplatónico, el filósofo analiza la jerarquía de las facultades humanas desde el punto de vista platónico: *La sabiduría nacida de la elevada cabeza de Júpiter, creador de todas las cosas, prescribe a los filósofos, sus adoradores, que siempre que deseen alcanzar un objeto amado deben apuntar a lo alto, a la cabeza de las cosas, y no abajo, al pie. Pues Palas, la descendiente divina enviada de los cielos, mora en las alturas que convierte en fortaleza suya. Además, ella nos muestra que no podemos llegar a las cimas y cabezas de las cosas sin antes haber ascendido a la cabeza del alma, el intelecto (mens), dejando atrás las regiones inferiores del alma* (Gombrich, 1990, 120-121).

¿Qué quiere decir Ficino al escribir que para alcanzar un objeto amado no debemos apuntar al *pie* sino *a la cabeza?* ¿Acaso da instrucciones a un desesperado amante de cómo dar victoriosa caza al ser amado perseguido? Más bien hemos de entenderlo, una vez más, como una analogía simbólica. Para enterarnos de esta simbología hemos de recordar someramente el diálogo *El Banquete*, donde el filósofo expone la teoría del conocimiento llamada de la *ascesis*, porque indica un movimiento ascendente. Para Platón, esta ascensión es posible gracias a Amor (el deseo), que como un motor nos impulsa constantemente a conseguir aquello que no poseemos.

En un principio, deseamos un cuerpo bello (un objeto concreto y material, es decir *el pie)* del que nos enamoramos, pero (si seguimos ascendiendo en la escala del conocimiento), nos daremos cuenta que la belleza que tanto amamos no sólo reside en un cuerpo sino en varios: hemos pasado de desear a un objeto bello a perseguir la belleza como concepto (esta belleza es menos material). De ahí seguimos ascendiendo hasta las acciones bellas —ya no nos interesa tanto la belleza corporal como la ética y moral (la actitud)— para finalmente descubrir la belleza del intelecto *(la cabeza)* que florece en los pensamientos filosóficos, umbral éste de la verdadera belleza o Belleza Ideal que reside en el Ser, más allá de las esferas celestes. Pero sabemos que, mientras exista el cuerpo, al alma no puede conseguir su propósito final (contemplar y unirse a la Belleza Ideal), es más, el hombre se debate constantemente por su doble naturaleza entre ascender al mundo divino o descender al animal. Y es este debate el que Botticelli representa a través de la alegoría de *Palas y el Centauro.*

Palas, como imagen del intelecto o alma superior que guia a la inferior, toma a ésta por el pelo para llevarla por el camino adecuado. Observemos que el Centauro se sitúa en la parte inferior de un camino excavado en tierra, mientras Palas lo hace en el borde izquierdo del camino, a un nivel ligeramente superior. No olvidemos que el primero habita en las profundidades del valle, en tierras inhóspitas y no civilizadas, mientras que la diosa tiene su fortaleza en las esferas celestes. El Centauro, que ha estado absorbido en la preparación de su arco para disparar sus flechas (emblema en Ficino de los instintos animales) y ha estado probando con sus dedos de la mano izquierda el

Detalle de *Venus y Marte*, por Botticelli, hacia 1483, Londres, National Gallery



nivel de tensión de la cuerda, es interrumpido por la diosa que suavemente le desvía de sus propósitos.

Lightbown (1989) se inclina a pensar que es una variación de uno de los temas favoritos del quattrocento, el de la victoria del amor casto sobre el lujurioso. Siguiendo a poetas como Ovidio y Virgilio, Lightbown defiende que la diosa Palas (la Minerva romana) era conocida en el Renacimiento como una diosa triple, pues es la misma diosa que la llamada Diana en la tierra y Proserpina en los infiernos. Por ello, identifica a la mujer del cuadro de Botticelli con Camilla, una figura heroica que aparece en los famosos textos de Virgilio (*Eneida*, VII y XI) y Boccaccio *(Historia de las mujeres famosas)*, una de las sacerdotisas más fieles al servicio de Diana y que, como tal, rehusó el matrimonio en aras de un amor eterno, celeste y virginal. Bocaccio impone a Camilla como un modelo de comportamiento a seguir por la mujer de su época. Con ello, el célebre escritor no pide tanto que las jóvenes doncellas se guarden vírgenes y rechacen el matrimonio (pues éste no se consideraba entonces como un quebrantamiento ni de la virginidad ni de la castidad, entendidas más como actitudes que como estados del ser), cuanto que mantengan una posición moralmente elevada y reservada en el amor al margen de las frivolidades; es decir, que respeten el código del amor caballeresco. Puesto que la joven del cuadro ostenta en sus vestiduras el emblema de la familia de los Médicis, Lightbown interpreta a Palas no sólo como a Camilla, servidora de Diana, sino como a Semiramide, sobrina de la célebre Simonetta, y entonces prometida de Lorenzo de Pierfrancesco. Ciertamente, esta alusión tan personal, este homenaje a un ser tan íntimo justificaría la situación tan discreta de la obra de Botticelli.

Pero Marte está controlado por la gentil Venus, que le apacigua y le domina sin ser ella dominada

En cuanto a la tipología de estas figuras, el pintor debió inspirarse en una escultura antigua, quizás en el bajorrelieve de un sarcófago. También pudo utilizar otras fuentes, pues sabemos que en los años setenta circulaba en Florencia un libro con dibujos de esculturas de centauros luchando, faunos y sátiros que bien pudieron servir de modelo a Botticelli. De cualquier forma, y al margen de la fuente que utilizara, Botticelli sigue aquí su costumbre de *insuflar* a sus figuras, dándoles animación y vida, cualidades no siempre presentes en los motivos clásicos.

En su comentario al *Banquete* de Platón, Ficino presenta una interpretación astrológica del mito de *Venus y Marte* (hacia 1843, Londres, National Gallery). Marte se distingue del resto de los planetas por su poder, porque hace a los hombres más fuertes. No obstante, está controlado por la gentil Venus, quien suele refrenar su malevolencia, le apacigua y le domina sin ser ella dominada. Podría tratarse, si otorgamos a la esposa el poder de dominar a su marido (recordemos la máxima *el Amor vence a la Fuerza*), de un panel matrimonial, de uno de esos típicos casetones o *spallieras* que decoraban la habitación de los contrayentes. Es cierto que en ese caso faltaría el escudo propio de la familia que lo encarga. Tal ausencia, sin embargo, podría explicarse si interpretásemos las avispas que pululan saliendo de un tronco a la derecha del cuadro como un acertijo sencillo teniendo en cuenta los comitentes y mecenas para los que Botticelli había trabajado anteriormente. Las avispas *(vespa* en latín e italiano), revelan mediante un ingenioso juego de palabras el escudo de armas de los Vespucci (Gombrich, 1990), por lo que pudiera ser que el cuadro fuese pintado para ellos.

España en la Edad Media



Novedad

Toda la Historia de La España medieval en un espléndido volumen escrito por el catedrático José Luis Martín. Diez siglos de Historia de España, desde las invasiones visigodas hasta la unificación de España en 1492. Más de 800 páginas en negro y 48 páginas en color.

PVP: 6.500 ptas.

A la venta en librerías

Historia 16

Para nuestros lectores tenemos unas condiciones especiales: **5.200 pesetas.** Rellena este cupón y envíalo a: HISTORIA 16, calle Hermanos García Noblejas, 41. 28037 Madrid.

Sí, deseo recibir el tomo 2 del MANUAL DE HISTORIA DE ESPAÑA. La forma de pago que elijo es la siguiente:

☐ Talón adjunto a nombre de Información e Historia, S. L.

☐ Giro Postal a Información e Historia, S. L. Hermanos García Noblejas, 41. 28037 MADRID

D.

Dirección: Localidad C.P.

Su obra en la Florencia mística de Savonarola

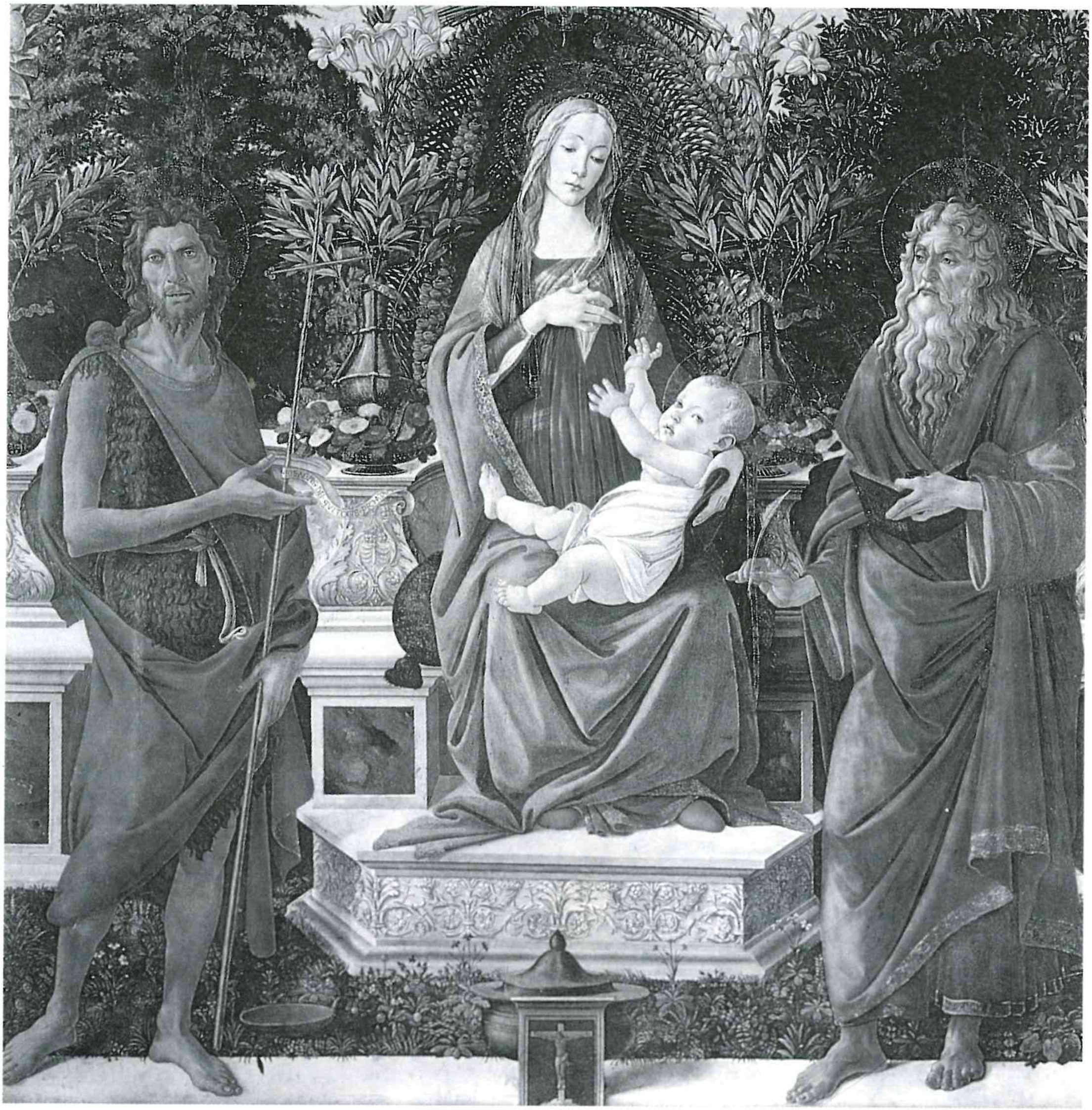
A partir de los años noventa se operará un cambio de estilo en Botticelli que reflejará la conflictiva situación política y religiosa de Florencia. Este cambio, sin embargo, empieza a ser visible en algunas obras de los años ochenta. Concretamente en el *Altar de Bardi* (1484, Berlín, Staatliche, Gemäldegalerie-Dahlem) se observan ya algunos rasgos premonitorios dignos de ser apuntados.

El *Altar de Bardi* fue pintado para Giovanni d'Agnolo de' Bardi (1434-1488), perteneciente a una de las familias de comerciantes más poderosas de Florencia, alguno de cuyos miembros habían trabajado para los Médicis. Giovanni encargó este altar a Botticelli para decorar su capilla en el Santo Espíritu, que, siguiendo la costumbre, había fundado con objeto de procurarse allí lugar de enterramiento.

Desde el punto de vista formal, esta obra de Botticelli presenta ciertas novedades que podrían sistematizarse en tres aspectos. En primer lugar, el naturalismo (ya presente en el jardín de Venus de *La Primavera*), ahora acentuado. La naturaleza no sólo está representada con el cuidado y meticulosidad previa, sino que se vuelve más exuberante. De la misma manera, el naturalismo afecta a las figuras. Los enfatizados rasgos del Bautista se corresponden vivamente con su imagen de penitente. En segundo lugar, se han alargado las figuras, estilizándose y ofreciendo un aspecto más amanerado, que preludia el futuro desarrollo del manierismo; por otro lado, la gracia de sus figuras se ha sacrificado en aras de una mayor melancolía reforzada por el tratamiento de la luz y el color. Por último, aparecen indicios de artificios compositivos, también más propios del posterior manierismo que del Renacimiento. Así, vemos cómo ha jugado con nuestra ilusión óptica al colocar la pequeña tabla del crucificado a los pies del jarrón central, sobre el que la apoya, haciéndonos creer que se trata de un cuadro separado del que miramos, y real, no pintado.

La gracia de sus figuras se ha sacrificado en aras de una mayor melancolía reforzada por el tratamiento de la luz y del color

El tema iconográfico del altar (la Virgen con el Niño y santos), cuyo significado sigue siendo hoy muy discutido, quizá pueda remitirnos al uso profano de la imaginería religiosa. En otras palabras, si antes, al estudiar los cuadros mitológicos de Botticelli, habíamos convenido en que éstos no sólo contenían una dosis moral indiscutible, sino que además sus imágenes nos remitían a otras propias de la iconografía cristiana (recordemos por ejemplo las asociaciones establecidas entre el *Nacimiento de Venus* y el Bautismo de Cristo), en este caso podría producirse un fenómeno a la inversa, pues estas imágenes nos trasmiten alusiones a la sabiduría divina cristiana que recuer-



Altar de Bardi, por Botticelli, 1484, Berlín, Staatliche, Gemäldegalerie

dan (¿casualmente?) la descrita a propósito de la doctrina platónica. Por ello no es de extrañar que algunos historiadores hayan notado que la Virgen presenta aquí la misma actitud de reserva y modestia que la Venus del *Nacimiento* (Lightbown, 1989). Ahora bien, que estas figuras, de sobra conocidas en la iconografía religiosa, nos oculten conscientemente una *concordatio* entre una filosofía y otra es del todo aventurado afirmarlo.

No obstante, sus coincidencias merecen un comentario en tanto que nos ayudarán a entender la transformación operada en la pintura de Botticelli en los noventa no como un cambio brusco de visión, sino como una consecuencia lógica de su adaptación al ambiente crispado que envolvió a Florencia a fines del XV.

Botticelli combina en este altar tres atributos de la Virgen, generalmente representados por separado: la imagen de la Virgen como reina de los cielos (entronizada frente al jardín —epíteto del *hortus conclusus*— y asistida por santos, en este caso san Juan Bautista, a



Dos detalles del *Altar de Bardi:* arriba, san Juan Bautista; página de la derecha, la Virgen, por Botticelli, 1484, Berlín, Staatliche, Gemäldegalerie

la izquierda, y san Juan Evangelista, a la derecha), la de la Virgen de la leche, y la imagen de la Virgen como *vas electionis*, es decir, como receptáculo elegido. Este último atributo aparece representado a los pies de su imagen, simbolizado por una vasija sobre la que se apoya la pequeña tabla pintada con el tema de la crucifixión, aludiendo a la redención humana posible a través del nacimiento del Niño que ha concebido.

Pero lo que es más peculiar en esta pintura son los pasajes escritos basados en el *Eclesiastés* (XX, 17-19) que aparecen en las distintas cintas. Dos de éstas pueden observarse en los dos floreros de rosas que decoran los laterales posteriores del trono. En sendas cintas puede leerse *Como rosal de Jericó*. Detrás, rodeando los cuatro jarrones, aparecen también cintas en las que se lee *Como hermoso olivo en la llanura*. Todavía con más detalle, en los lirios blancos que sobresalen de cada uno de los jarrones que flanquean a la Virgen aparece la inscripción *Como lirios entre los cardos*, cuya fuente bíblica hemos de buscarla no ya en el *Eclesiastés*, sino en el *Cantar de los cantares* (II, 2), libro que, según se ha interpretado, trata del desahogo amoroso de dos personas que quieren unirse en matrimonio (las palabras de la cinta corresponden al esposo: *Como lirio entre los cardos es mi amada entre las doncellas*. Más lejos aún, en las cintas que decoran los arcos vegetales laterales, se lee *Como cedro del Lí-*



bano crecí, mientras que en el que se sitúa justo detrás de la Virgen la inscripción reza *Crecí como palma de Engadí.*

Si ignoramos el contenido doctrinal del *Eclesiastés*, las frases grabadas en las cintas se dirigen expresamente a la Virgen. Pero es posible también que esta imagen sagrada esté aquí representando a la sabiduría, por cuanto, al ser atributo divino, le pertenece como madre de Dios, cuyo misterio, al igual que la naturaleza divina es insondable, inconmensurable y eterno. Es más, el contenido del *Eclesiastés* versa sobre la sabiduría (de ahí la presencia de San Juan Evangelista, artífice de la doctrina del *logos)*, por lo que todos esos atributos dirigidos en el discurso visual a la Virgen, están dedicados a aquélla en las *Escrituras*. Así, de la sabiduría, dice el texto íntegro en la Biblia:

Como cedro del Líbano crecí,
como ciprés de los montes del Hermón.
Crecí como palma de engadí,
como rosal de Jericó.
Como hermoso olivo en la llanura,
como plátano junto a las aguas.

Más adelante *(Eclesiastés* XXIV, 24-29) se especifica que la sabiduría es la madre del amor, del temor, de la ciencia y de la esperanza, y se invita al lector no sólo a buscarla *(venid a mí cuantos me deseéis)* sino a comer de su fruto *(y saciaos de mis frutos)* lo que da un sentido coherente a todo el despliegue de árboles frutales y plantas pintados con tanto detalle por Botticelli. Pero en seguida las *Escrituras* matizan la insaciabilidad que produce el saber: *Los que coman quedarán con hambre de mí, y los que me beban quedarán sedientos;* pues el hombre no es perfecto, está tan sólo hecho a imagen y semejanza de su creador y, por tanto, no parará hasta unirse a El, tal y como el joven iniciado de *El Banquete*, motivado por el amor, no saciará su conocimiento de la belleza hasta que no alcance a vislumbrar su Ideal.

Es posible que las fronteras entre lo sagrado y lo profano no fuesen tan rígidas entonces como lo fueron después

El *Eclesiastés* cuenta con la libertad que el hombre tiene de elegir entre el bien y el mal, de donde nace su responsabilidad. Es decir, el hombre ocupa un lugar idéntico en el mundo al que tenía en la teoría neoplatónica de Ficino. Se sitúa tanto entre el bien y el mal, cuando entre el *Alma cósmica* y el *alma inferior* o irracional (propia del mundo animal); y recordemos que era a través de la *razón* que el hombre podía acercarse a la sabiduría divina o alejarse de ella, por lo que ocupa, debido a su capacidad de elección, un lugar privilegiado en el mundo. Es el príncipe de la naturaleza, pero no es perfecto. Su objetivo consiste, precisamente, en acercarse a esa perfección a través de su *Mente*, que le permite, según Ficino, participar del Intelecto Divino.

También se toma en cuenta en el *Eclesiastés* que el ser humano, por ser imperfecto, es inmoral; tras su muerte no queda sino polvo y ceniza, lo que da mayor sentido a ese perfeccionamiento del espíritu a través de la sabiduría. Un tema acorde si pensamos que el altar estaba destinado a decorar la capilla de enterramiento de Bardi.

En este elogio de la sabiduría del *Eclesiastés* se dan, además, algunos consejos o leyes sobre el correcto comportamiento que atañe a *la buena conversación, la moderación, la discreción en creer y hablar, la sabiduría falsa y verdadera, la amistad, la fortaleza*, etc., todas ellas (que debe guardar el buen cristiano) no contradicen, sino que más bien complementan a las requeridas por el código del

comportamiento del perfecto cortesano y la dama perfecta, cuyas reglas (contención, audacia, educación, refinamiento...) fueron motivo de un célebre volumen *(El Cortesano)* publicado por Baltasar de Castiglione (1458-1529) en la corte de Urbino y con la presencia de Isabel de Gonzaga.

Es probable, por tanto, y para concluir, que las fronteras entre lo sagrado y lo profano no fuesen tan rígidas entonces como lo fueron posteriormente. El conocimiento, esa *sabiduría* de la que una y otra filosofía habla, difumina los límites presentándonos la obra religiosa de Botticelli como un complemento de la mitológica, no como su contraposición. Caeríamos en un contraste fácil si viésemos en su pintura religiosa de finales de los ochenta y noventa un cambio radical de su actitud ante el mundo que revoca su obra pagana anterior, género que, además, no dejó de practicar hasta el final. Es más lógico considerar que sus preocupaciones intelectuales y morales fueron expresadas en otros lenguajes y con otra iconografía que no la del mundo clásico. Al fin y al cabo, para Ficino, la verdad filosófica y teológica no era exclusiva del pensamiento antiguo, bien al contrario, las doctrinas de santo Tomás de Aquino, por poner un ejemplo tan explotado después a la sombra del pietismo radical, nunca fueron olvidadas en la Academia neoplatónica. Debemos, por tanto, evitar aplicar esquemas excesivamente simples que expliquen la obra de un pintor como Botticelli en etapas contrapuestas y cronológicamente sucesivas: La primera laica y pagana (identificada con el mecenazgo de los Médicis) y otra posterior de exaltado misticismo considerándole como *piagnone* o seguidor incondicional de Savonarola. Es históricamente más sensato considerar que la reforma llevada a cabo por este monje dominico no surgió como un movimiento opuesto al de Carregi, sino precisamente como una consecuencia de sus contradicciones y ambigüedades, de las que probablemente fue víctima también el propio Botticelli.

Cuando Savonarola fue llamado a Florencia, su ardor reformador caló en un amplio círculo de humanistas

La reforma Piagnone

Cuando en 1489 ó 1490 Savonarola es llamado a Florencia por iniciativa de Pico della Mirandola (que, recordemos, fue uno de los miembros más destacados de la Academia neoplatónica), su ardor reformador caló en un amplio círculo de intelectuales humanistas que veían la necesidad de una reforma de la sociedad cristiana, cuyos máximos representantes vivían de un modo nada evangélico y usaban de sus poderes con fines lucrativos y personales, violentando el dogma y la propia ética eclesiástica.

Sin ir más lejos, el entonces papa Inocencio VIII (1484-1492) había llevado demasiado lejos la situación al permitir públicamente con su ejemplo (fue el primero que honró a sus propios hijos ante los ojos de todos) el concubinato de los sacerdotes.

La denuncia de la corrupción romana agradaba al pueblo florentino, que siempre había visto en la capital del Imperio un competidor cultural. Ni siquiera el propio Lorenzo el Magnífico se sintió amenazado en un principio, pues, al fin y al cabo, entre los simpatizantes de Savonarola se encontraban algunos de los miembros de su querida Academia, por lo que aquella reforma parecía ser una nueva fase del



Arriba, *La Piedad*, por Botticelli, hacia 1490-1492, Munich, Alte Pinakothek

humanismo cristiano en la que concordaban perfectamente el neoplatonismo con la doctrina del monje dominico.

No obstante, a la muerte del Magnífico (8 de abril de 1492) esta crisis espiritual se vio intensificada por la crisis política que ya venía amenazando, pero que no estalló hasta entonces. La mediocridad de Piero de Médicis, su hijo (entonces de veintiún años de edad) y sucesor, complicó todavía más la difícil situación: el rey de Francia, Carlos VIII, reclamó por la fuerza sus derechos al trono de Nápoles y se dispuso a invadir la región con su ejército. Piero, asustado, abandonó a sus aliados tradicionales y se alió con el rey Alfonso de Nápoles y con el Papa Alejandro VI. Carlos VIII reaccionó expulsando a todos los mercaderes florentinos de Francia, una de las sedes comerciales más importantes para los negocios florentinos, por lo que provocó un gran descontento entre las familias de los ricos comerciantes, que vieron amenazados sus intereses económicos.

A estas alturas, las diferencias entre los dos bandos de la familia Médicis (ya comentadas en el capítulo 3) se acentúan hasta tal punto que Lorenzo de Pierfrancesco y su hermano Giovanni son acusados de actuar contra Piero a favor del rey de Francia, por lo que el mecenas de Botticelli queda arrestado en su castillo de Castello.

Por si fuera poco, Savonarola, cuya doctrina estaba ya teñida de un mesianismo irracional (que recuerda la inestabilidad espiritual sufrida en Europa al final del Milenio, en la época medieval), interpretó la invasión de Carlos VIII como una de las muchas catástrofes que acechaban a Florencia, ciudad castigada por Dios que para salvarse debía hacer penitencia. El reformador llegó a denunciar la cultura de los Médicis, a la que acusó de paganismo, decadencia y corrupción. Sa-

Página de la derecha, *La Piedad*, hacia 1495, Milán, Poldi Pozzoli



En su San Jerónimo penitente observamos una iconografía del eremita que preludia los temas característicos de la Contrarreforma

vonarola se presentaba en estos momentos críticos como el heredero de la tradición florentina. Con la elocuencia de sus sermones, recuerda a la ciudad sus santos y sus tradiciones piadosas. El acuerdo entre el platonismo y la enseñanza de los grandes doctores de la Iglesia estaba cada vez más lejos en el horizonte de Savonarola, quien no sólo se declarará escéptico de esa *concordancia* tan querida como fue para Ficino y la escuela neoplatónica, sino que llegará a rechazarla. De ella dice: *columnas que parecen pórfido y son de madera* —afirmaba con indignación en una predicación para el advenimiento de 1493— *tal es la doctrina de los poetas, de los oradores, de los astrólogos y de los filósofos. Con estas columnas se rige y gobierna la Iglesia... en la casa de los grandes prelados y de los grandes maestros, no se atiende más que a la poesía y la oratoria... tú les encontrarás con libros de humanidades en la mano. Y se dedican a intentar saber regir las almas con Virgilio y Horacio y Cicerón... Nuestros prelados han abandonado también la escritura santa y se han dado a la astrología y a la filosofía, y la predican en los púlpitos y hacen de ella la reina* (Romano/Tenenti, 1980, 227). En 1495, en su *Triunfo de la cruz*, radicaliza todavía más su actitud anticlásica y su reserva hacia los neoplatónicos para suscitar la polémica antihumanista que sitúa al simple pecador iluminado por el cristianismo por encima de todos los sabios antiguos: *Qué tontería querer comparar a Jesús con Apolonio de Tiana, con Pitágoras, con Sócrates, con Platón o con cualquier otro filósofo...* (Chastel, 1991, 387).

El descontento general de unos y otros provocó la expulsión de Piero en noviembre de 1494, momento en el que da comienzo la reacción contra del gobierno tiránico de los Médicis y Florencia vuelve a dividirse entre los partidarios del «gobierno estrecho» o *governo stretto* (de familias oligárquicas) y los partidarios de un gobierno popular con una representación mucho más amplia *(governo largo)*. En este contexto, la doctrina de Savonarola suministró un arma ideológica a las clases más inferiores al rebelarse contra la riqueza y jerarquía eclesiástica.

La obra religiosa de Botticelli en la década de los noventa

Qué duda cabe que para los artistas la revolución de 1494 supuso un cambio de clientela, ahora más atenta a los cuadros devocionales y a las fundaciones de capillas. El estilo por lo general se adapta además a aquellos burgueses *piagnoni* que preferían, arrastrados por el deber de la penitencia, unas composiciones más acordes con la simpleza técnica y la austeridad en la ejecución. Los temas devocionales, también es cierto, viran hacia el dolor y la muerte y, así, Botticelli, durante los primeros años de la década de los noventa recibe dos encargos de piedades.

En *La piedad* más temprana (hacia 1490-1492, Munich, Alte Pinakothek), pintada para la capilla de San Paulino, el escenario se presenta ya con la austeridad que dominará en su segunda *Piedad* (hacia 1495, Milán, Poldi Pezzoli), para la capilla de enterramiento encargada por Donato di Antonio Cioni, un conocido ilustrador en cuya

San Jerónimo penitente, por Botticelli, hacia 1495-1498, San Petersburgo, Museo del Hermitage



familia hubo ardientes *piagnoni*. Mientras que en la primera *Piedad* la composición es todavía estable (pues se desarrolla en horizontal) y las figuras se colocan más o menos espaciosamente, en la *Piedad* de Milán, el esquema compositivo triangular es mucho más inestable. Desde el vértice (que coincide con la cabeza de san José de Arimatea, que porta los atributos de la pasión, esto es, los clavos y la corona de espinas), hasta la base inestable de los pies de la Virgen desmayada y el cuerpo de la Magdalena, pasando por la figura del joven san Juan, esta especie de edificio de cuerpos apiñados parece estar derrumbándose. Pintada para un altar, en esta última *Piedad* Botticelli ha sabido explotar expresivamente las imposiciones dadas por el formato vertical y oblongo. Las figuras están aquí tratadas con la sinuosidad propia del desmayo. Como si fueran de goma, las cabezas del Cristo muerto y de la Magdalena a sus pies parecen desprenderse de sus cuerpos. El dramatismo es, por tanto, mucho más intenso, posiblemente para adaptarse mejor a las exigencias piadosas de su comitente.

Así, sabemos que realizó para otro *piagnone* una tabla pequeña bastante peculiar con el tema de *San Jerónimo penitente* (hacia 1495-1498, San Petersburgo, Ermitage) donde observamos una iconografía del eremita que preludia los temas característicos de la Iglesia de la Contrarreforma. No faltan tampoco los símbolos propios, como la calavera, que nos recuerdan la fugacidad de la vida humana. La austeridad se impone al penitente (que aparece semidesnudo despojado de sus ropas de cardenal) tanto como al pincel del pintor: nada de azules costosos, nada de oros refulgentes. *Actualmente*, predicó Savonarola en el sermón de Ezequiel, *se colocan en las iglesias cuadros de tanto arte y lujo en el adorno que destruyen la luz de Dios. Se debe desear más sencillez, si no, el arte hace olvidar a Dios* (Chastel, 1991, 389).

El dolor y la muerte, temas preferidos de los dominicos, y por cierto acordes con los azotes de la peste que surgieron de nuevo en Florencia, se extendieron también por medio de imágenes macabras (un esqueleto con la guadaña al hombro en un campo de cadáveres y ruinas) que ilustraban el sermón de 1496 sobre *el buen morir* del monje reformista, que no en vano era homónimo del santo. También se insistía en la preparación previa para la muerte. Tal es el caso de la *Ultima comunión de San Jerónimo* (hacia 1494-1495, N. York, Metropolitan), cuya composición y cromatismo están pensados en función de la vida monacal y eremita que llevó el santo. No es extraño que en el contexto de la Contrarreforma este fuera un cuadro muy apreciado en el siglo XVI.

La imposición de la austeridad nos lleva a comparar una obra de 1490-1494, *San Agustín escribiendo en su celda* (Florencia, Uffizi), con aquella otra que en 1480 Botticelli realizó para el convento Ognissanti. Pintada la primera para un eremita agustino, Botticelli suprime en su representación toda referencia al mundo humano (recordemos la riqueza de detalles con que describió los objetos de la celda de su primer san Agustín). Ahora, sólo algunos libros en la estantería, algunos papeles y plumas usadas y esparcidas con descuido por el suelo, rompen el silencio del interior de la celda. San Agustín, absorto en su escritura, prescinde de todo, nada le distrae. En este sentido, es un perfecto ejemplo de la representación de *los movimientos de la mente* mencionados por Alberti en su tratado *Sobre la pintura*, ya que Botticelli logra darnos aquí una imagen de recogimiento tal que trans-

***San Agustín escribiendo en su celda*, por Botticelli, 1490-1494, Florencia, Galería de los Uffizi**



mite claramente al espectador la intensa concentración del escritor a través de su gesto.

La Calumnia de Apeles

Es esta una obra excepcional (hacia 1494-1495, Florencia, Uffizi), no se trata de un encargo sino de una pintura que Botticelli realizó por iniciativa propia y para sí mismo, si bien, finalmente, la regaló a Antonio Segna Guidi (hacia 1460-1512), un personaje interesante en el mundo de la curia papal que entabló amistad con dos de los grandes artistas de entonces, Botticelli y Leonardo.

Es probable que Botticelli siguiera las indicaciones del tratado *Sobre la pintura* de Alberti, donde aconsejaba a los pintores modernos la reconstrucción del cuadro de la *Calumnia* ejecutado en la época Antigua por Apeles, y de cuya fama los renacentistas tan sólo tuvieron noticias a través de referencias literarias. Pero es en los *Diálogos* de Luciano donde encontramos la narración de la historia. Cuenta Luciano la falsa denuncia que el pintor Antifilo puso a su rival Apeles, a quien acusó de conspiración ante su común mecenas el rey Tolomeo IV. Este creyó a Antifilo y reprochó amargamente a Apeles su ingratitud y traición, y si no llega a ser porque uno de los verdaderos conspiradores de la corona fue arrestado e interrogado sobre la participación de Apeles en estos asuntos, el célebre pintor hubiera perdido la vida. Probada su inocencia, Apeles se vengó pintando su alegoría de la *Calumnia*. A la derecha, sabemos, pintó a un hombre con largas orejas de asno, las del rey Midas. Dos mujeres, la Ignorancia y la Sospecha, le acompañaban. Calumnia fue representada hermosa, pero de su rostro emanaba una gran furia. En su mano izquierda llevaba una antorcha encendida y con la otra de los pelos arrastraba a un joven cuyas manos imploraban al cielo para que testificara su inocencia. Precediendo a la Calumnia, iba Envidia, personificada en un hombre de aspecto odioso y ojos fieros. Dos mujeres más, la Mentira y la Insidia asistían a Calumnia ataviándole su pelo. Detrás, el Remordimiento, que, con el semblante atormentado y vestida de negro, vuelve su cabeza para mirar a la Verdad que la persigue.

La Calumnia de Apeles es una obra excepcional que Botticelli realizó por iniciativa propia y para sí mismo

Botticelli se inspiró para elaborar su cuadro tanto en la descripción de Luciano como en la que Alberti hace en su tratado, que difiere algo de la primera (por ejemplo, el Remordimiento, llamada también Penitencia, iba *arañándose*, detalle que no incluye Botticelli, quien, sin embargo, para la personificación de Calumnia prefiere retratarla con el rostro lleno de *astucia*, tal y como la describe Alberti, y no de furia). El pintor se valió, por tanto, de ambas fuentes, la de Luciano, probablemente en versión latina, y la de Alberti en italiano.

Pintada por iniciativa propia, es posible que esta obra tenga algo que ver con algún asunto personal del artista. El estilo de sus figuras alargadas y estilizadas se corresponde con su pintura de los años noventa; concretamente, Lightbown (1989) la data hacia 1495, fecha en la que Botticelli quizás pudo ser víctima de los celos profesionales de algún artista rival que llegará a calumniarle ante los magistrados; hemos de tener en cuenta que las denuncias eran entonces frecuentes tanto en Florencia como en otros Estados de Italia y que, de hecho, algo más tarde, concretamente el 16 de noviembre de 1502, Botticelli

fue acusado de cometer sodomía con uno de sus ayudantes de taller. De cualquier forma, el cuadro presenta aspectos biográficos claros: en los relieves decorativos que recorren la arquitectura de *La Calumnia* se observan algunos de sus antiguos trabajos *(Judit* y *Holofernes* y las historias de *Nastagio);* por otra parte, recordemos, Botticelli fue comparado por su coetáneo Ugolino Verino con el gran Apeles *(No se indignará Apeles al ser igualado con Sandro, su nombre se conoce por todas partes)*, por lo que la reconstrucción de esta obra le permitiría recrearse en el papel de reencarnador del glorioso pintor de la Antigüedad.

Las últimas obras

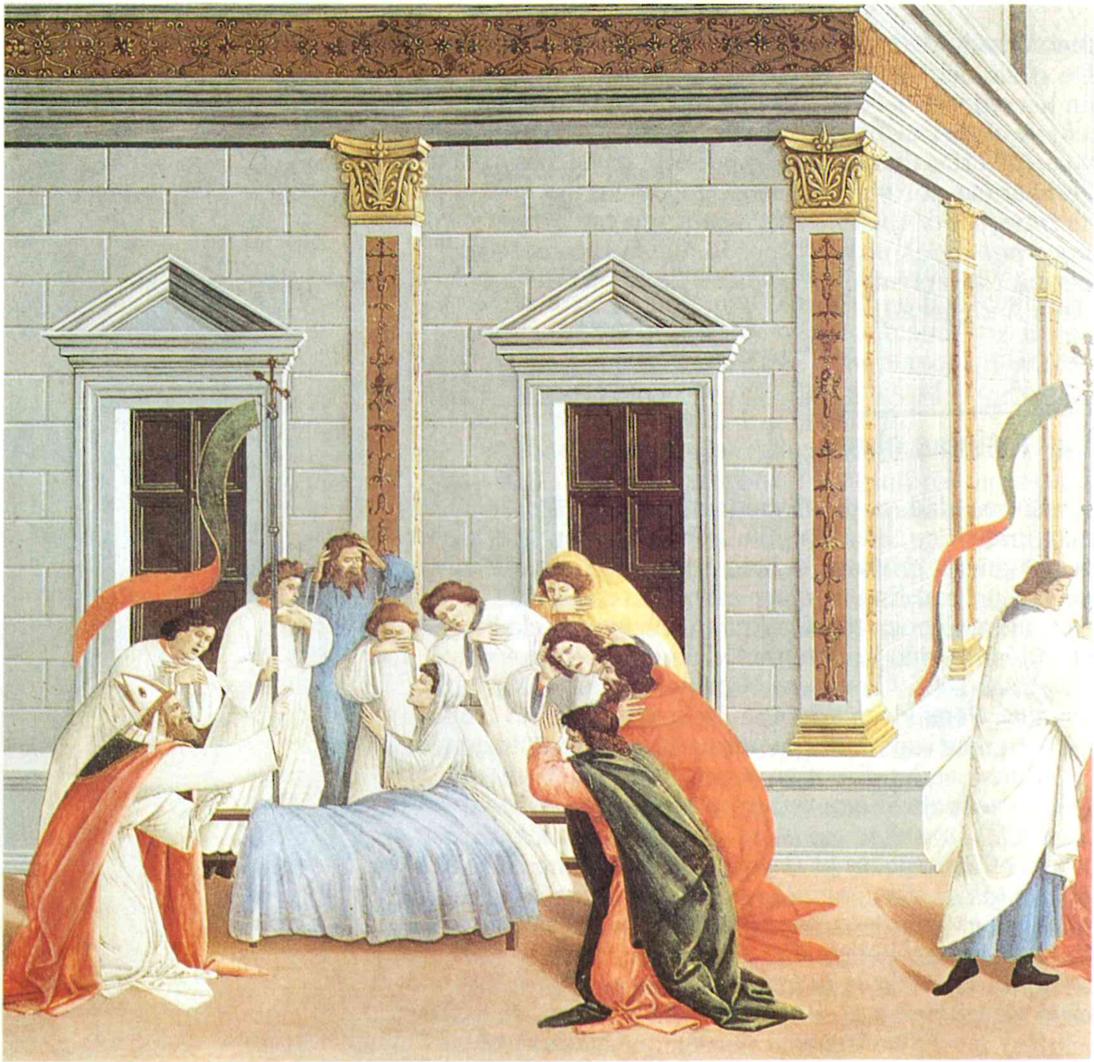
En realidad, es difícil distinguir cuándo Botticelli maneja un estilo más dramático, austero y en comunión con la tradición dolorosa de la imaginería cristiana debido a las exigencias de su comitente o por cuenta propia. En cualquier caso, su versatilidad es patente, pues, en esta última época tanto adopta un lenguaje clásico en temas religiosos (véanse sino los decorados de los *Milagros de San Cenobio* hacia 1500-1505, Londres, National Gallery; N. York, Metropolitan; Dresde, Gemäldegalerie-Alte Meister) como un lenguaje más acorde con la crisis espiritual que requería a veces soluciones más arcaicas.

El estilo de sus figuras alargadas y estilizadas se corresponde con su pintura de los años noventa

Mucho se ha discutido sobre Botticelli y su relación con Savonarola, personaje al que retrató y para el que trabajó según nos cuenta Vasari: *De entre todos estos grabados (que hizo Botticelli), el mejor es el Triunfo de la Fe, de fray Jerónimo Savonarola, de Ferrara, de las doctrinas del cual fue partidario Sandro, hasta el punto de abandonar la pintura; y como no poseía otros ingresos se vio en una gran dificultad para vivir. Siguiendo obstinadamente aquel partido, y haciendo como se decía entonces* il piagnone, *dejó de trabajar, y al final se vio viejo y pobre* (268).

Hoy en día se tiende a pensar que Vasari exagera en sus afirmaciones y que probablemente confunda a Botticelli con su hermano Simone, quien efectivamente se convirtió en ferviente seguidor de Savonarola. Es más, a Botticelli no le faltó trabajo durante esta época. Tenemos noticias de que siguió realizando encargos para sus antiguos comitentes, especialmente Lorenzo de Pierfrancesco, y, por citar otro ejemplo, Giorgio Antonio Vespucci (ahora dominico del convento de San Marcos) para quien realizó en 1499 un fresco que decoraba su capilla de enterramiento en la iglesia de Ognissanti, destruido en el siglo XVI cuando la iglesia fue renovada. Tampoco está nada claro que se abandonen las teorías anteriores; sin ir más lejos, el fresco de Ognissanti estaba decorado con el martirio de Dionisio Areopagita, cuyos escritos estaban imbuidos de neoplatonismo, y cuya representación concuerda con las preocupaciones propias de un antiguo neoplatónico *convertido* que, no obstante, pretende justificar mediante estas imágenes, su actitud intelectual anterior, pues como Areopagita, se puede ser cristiano y neoplatónico.

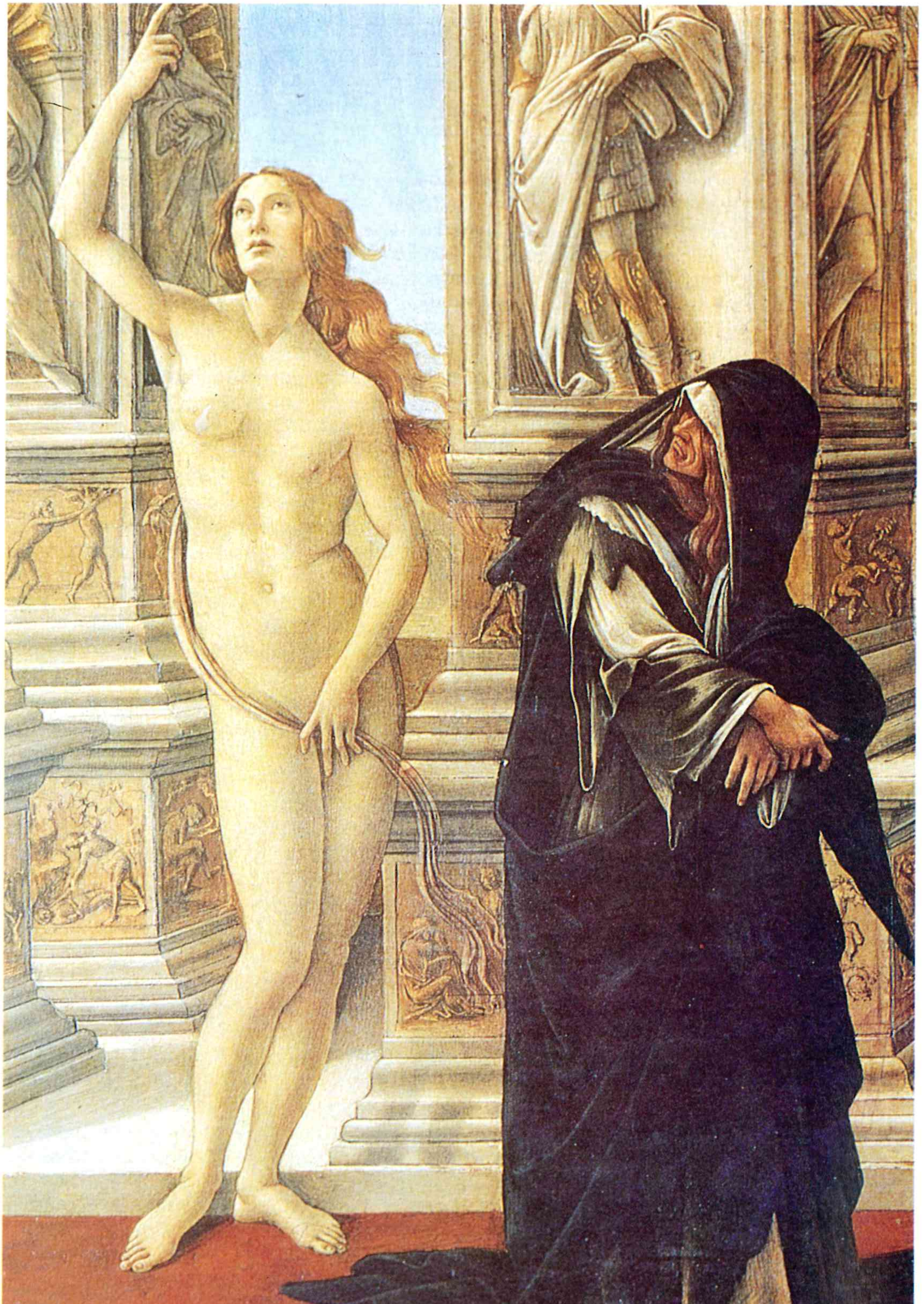
Hacia 1497, sin embargo, Botticelli pinta una *Crucifixión mística* (Cambridge, Massachusetts, Fogg Art) en la que se ha querido ver pruebas de su fervor incondicional a Savonarola. La pintura, prácticamente destruida hoy en día, conserva sólo algunos detalles que, no



Arriba, detalle de *Los milagros de san Cenobio*, por Botticelli, hacia 1500-1505, Nueva York, Metropolitan

obstante, han dado pie a polémicas interpretaciones. Así, la Magdalena a los pies de la cruz se ha interpretado como la ciudad de Florencia haciendo penitencia por sus pecados, tal y como indicaba Savonarola en sus sermones. Correspondiendo con esta escena en primer plano, una vista de la ciudad, puede distinguirse al fondo, donde se reconoce, entre otros edificios representativos, la cúpula que Bruneleschi hizo para la iglesia de Santa María Fiore. Del cuerpo de la Magdalena, y puesto que se ha arrrepentido, salen dos animales, símbolos de la avaricia, la violencia y la corrupción. Uno de ellos, un zorro o lobo, asoma de su capa; el otro, un león espera ser degollado por la espada del ángel que lo sostiene. En la esquina izquierda superior, Dios es atendido por dos ángeles que le ofrecen flores, resultado de los sacrificios y oraciones de los florentinos. Volando en el cielo, tres ángeles armados con escudos blancos y decorados con una cruz roja, hacen retroceder la nube negra que, llena de demonios, amenazaba a Florencia. El tema parece ser el arrepentimiento y la salvación de esta ciudad.

La Verdad desnuda en un detalle de *La Calumnia de Apeles*, por Botticelli, hacia 1494-1495, Florencia, Galería de los Uffizi

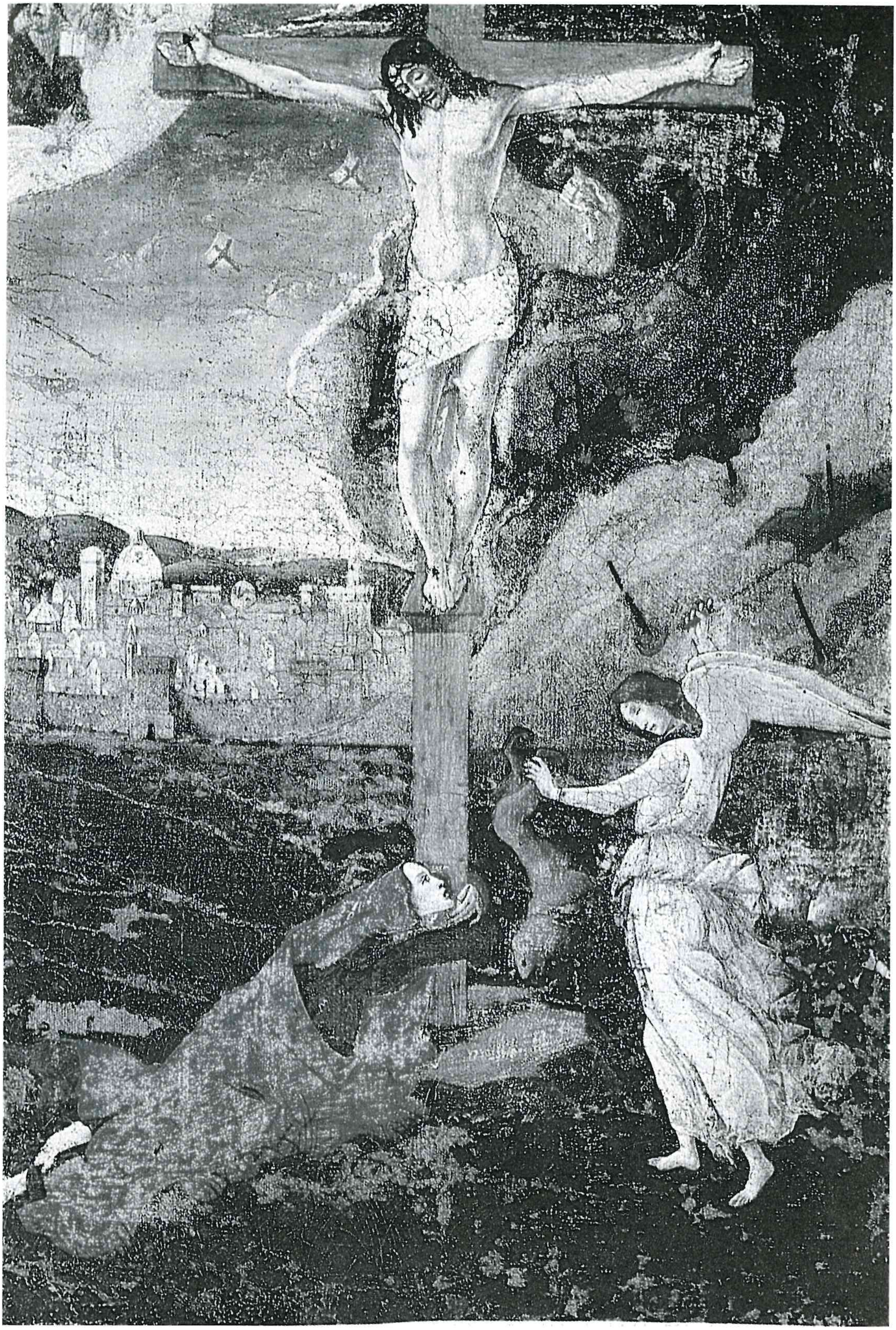


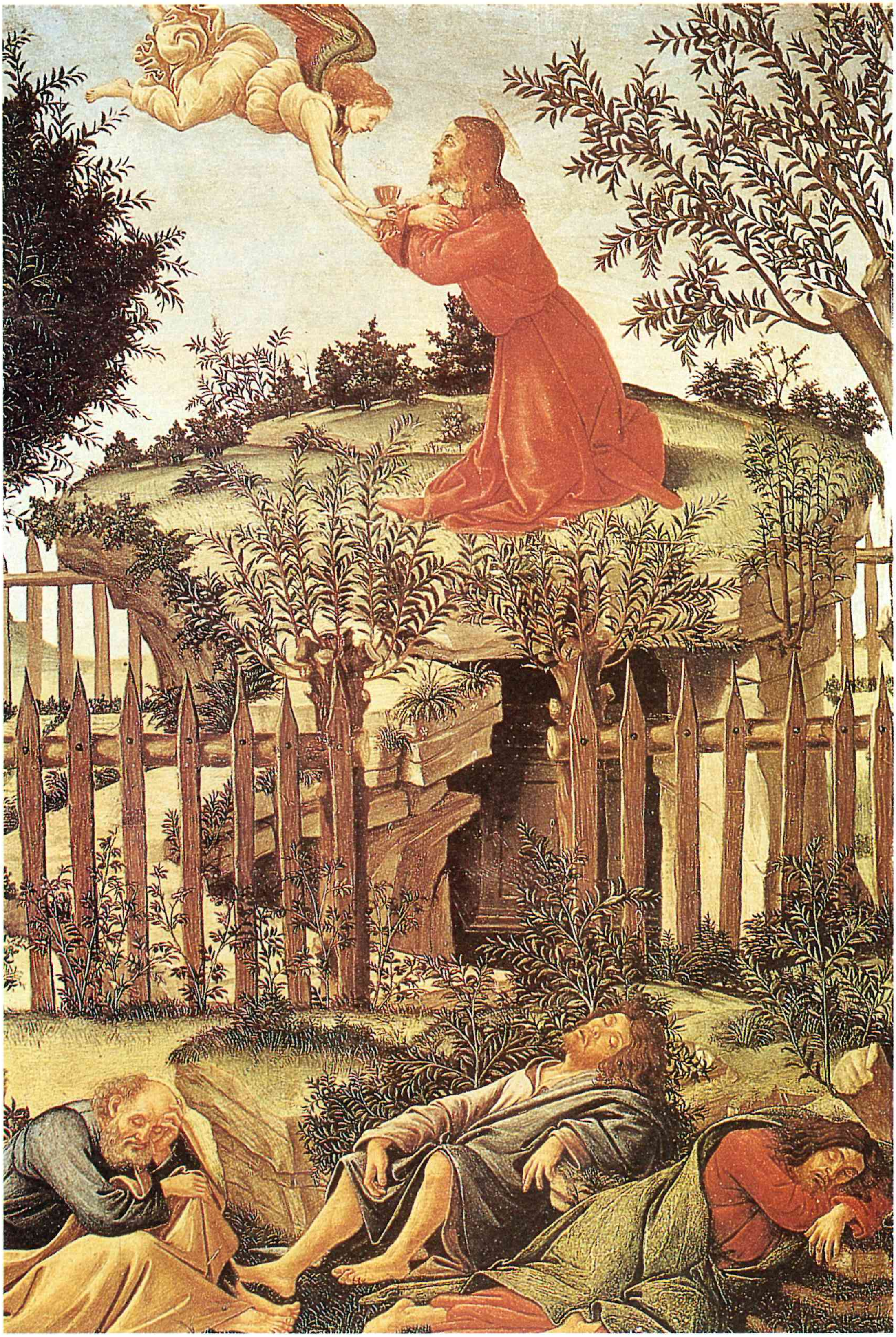
Ahora bien, según se consideren los escudos de los ángeles como aquellos que portaban los penitentes de Savonarola en las procesiones, o como aquellos que simbolizaban las armas del pueblo (del gobierno popular o *largo)*, la interpretación adquiere matices muy distintos. Lightbown (1989) opina que el comitente de esta obra, un *piagnone*, y no necesariamente el propio Botticelli, sugirió esta representación como consecuencia de los hechos acaecidos en 1497. Primeramente, en mayo, la fracción más democrática, es decir, el partido del pueblo obligó mediante edicto a que el escudo de armas de los Médicis, distribuidos a lo largo y ancho de la ciudad, se sustituyeran por los del *Popolo.* El propio Lorenzo de Pierfrancesco y su hermano Giovanni renegaron públicamente de su apellido, que se apresuraron a cambiar mediante decreto, al igual que su escudo de armas, que sustituyeron por el del *popolo.* Más tarde, en diciembre de ese año, las dos fracciones políticas, la del *governo stretto* de la oligarquía, y la del *governo popolare*, llegaron a un acuerdo por recomendación de Savonarola, estableciéndose un Concilio Mayor de claro corte democrático. La pintura de Botticelli aludiría, por tanto, a esta *pace universale* sobre la que Savonarola pretendió construir una ciudad santa, una *nueva Jerusalén.* Durante esta época, el monje radicaliza más su actitud, inicia una campaña contra la inmoralidad y acosa a los artistas a quienes acusa de crear imágenes divinas corrompidas. Así, el día del antiguo Carnaval, que Savonarola sustituyó por una fiesta penitencial, se construyó una hoguera de siete pisos (por los siete pecados capitales) en la que se quemaron libros *libertinos*, joyas, vestidos lujosos..., y todo aquello que encendía la vanidad, además de cuadros *paganos, impúdicos*, y retratos de cortesanas.

Las cosas fueron demasiado lejos, no sólo para los florentinos, sino para la propia Roma, y Savonarola dejó de ser el enviado de Dios para convertirse en una especie de Anticristo. Arrestado y torturado, la masa se volvió contra el profeta al que el cielo no ayudaba. Finalmente, y después de ser quemado en la hoguera en 1489, su recuerdo perduró en el pueblo florentino y hasta en algunos casos fue discretamente rehabilitado como instaurador de una política de libertad florentina y el recuperador de la dignidad del arte religioso, quedando así (pensemos en Miguel Angel) como símbolo político y religioso (Chastel, 1991).

Es en esta época de discreto resurgimiento de Savonarola cuando Botticelli realiza su *Natividad mística* (hacia 1500-1501, Londres, National Gallery). Este cuadro, pintado para no se sabe quién, se ha interpretado como una ilustración de la situación por la que entonces atravesaba Florencia (otra vez amenazada por una invasión de Francia, ahora bajo Luis XII), y la Iglesia, aún corrompida y en decadencia. Según Lightbown (1989), Botticelli interpreta esta situación con el segundo *ay* del *Apocalipsis*, coincidiendo así con las profecías del monje (quien ya había interpretado la amenaza francesa de Carlos VIII con el primer *ay* narrado en el *Apocalipsis).* Tras este segundo *ay*, sin embargo, y tal y como muestran las *Escrituras*, viene la renovación de la Iglesia. Esperanza que ocupa el tema central del cuadro, pues hemos de interpretar aquí a la Epifanía como la Iglesia renovada (de ahí que los pastores vayan a adorar al Niño recién nacido, símbolo de la nueva Iglesia). Los ángeles cantan entonces *paz en la tierra a los hombres de buena voluntad*, mientras que los demonios —en el primer plano de la composición— se hunden en la tierra abierta.

Crucifixión mística, por Botticelli, hacia 1497, Cambridge, Massachusetts, Fogg Art







En las dos páginas anteriores, *La agonía en el huerto*, por Botticelli, hacia 1500, Granada, Capilla Real. *Navidad mística*, por Botticelli, hacia 1501, Londres, National Gallery

Los doce ángeles que coronan el pesebre y que sostienen las doce coronas de oro de los apóstoles vuelven a insistir en el mismo tema. Sobre ellos, Sandro escribió una inscripción en griego que da las pistas de esta interpretación: *Yo, Alessandro, pinté este cuadro al final del año 1500 durante los conflictos de Italia, en medio tiempo después del tiempo, durante el cumplimiento del undécimo capítulo de San Juan, en el segundo ay del Apocalipsis, cuando el demonio anduvo suelto durante tres años y medio. Después, será encadenado de acuerdo con el duodécimo capítulo y le veremos caer como en este cuadro.*

De esta tendencia pictórica un tanto mesiánica y de intenso sentimiento religioso, Botticelli produjo otras pinturas devocionales, entre las cuales una, *La agonía en el huerto de los olivos* (hacia 1500, Granada, Capilla Real) fue el único ejemplo, que sepamos, que se exportó a un país extranjero: España. En efecto, esta pequeña tabla perteneció a la reina Isabel la Católica y posteriormente, en 1504, pasó a formar parte de los tesoros de la Capilla Real de Granada. El interés de la corona española por este tipo de obras devocionales no es nada extraño si tenemos en cuenta que España fue un país fuertemente dominado por el dogma religioso, cuya ideología recibió a fines del siglo las influencias de las corrientes europeas, entre ellas la doctrina de Savonarola (Romano/Tenenti, 1980).

Sería incorrecto identificar el final de la pintura de Botticelli sólo con las obras de devoción de corte místico, ya que también realizó durante esta época uno de los ejemplos más célebres de su pintura profana. Es más, las últimas grandes composiciones de Botticelli que hasta hoy se conocen —*Lucrecia* (hacia 1496-1504, Boston, Isabella Stewart Gardner), *Virginia* (hacia 1496-1504, Bergamo, Academia Carrara) y *Los milagros de San Cenobio* (hacia 1500-1505, Londres, National Gallery; N. York, Metropolitan; y Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister), parecen responder a fines diferentes. Concretamente, las historias de *Lucrecia* y *Virginia* estaban, según Vasari, destinadas al palacio de Giovanni Vespucci que fue adquirido por su padre, Guidantonio, cabeza del partido oligárquico *Arrabbiati*, enemigos de los *piagnoni* y del partido del pueblo. El contacto entre Botticelli y Guidantonio resulta lógico debido a la vieja amistad entre el pintor y sus antiguos vecinos, Nastagio y Giorgio Antonio Vespucci. Lo que parece más chocante, sin embargo, es la compatibilidad de intereses entre los comitentes inmediatamente anteriores a Guidantonio y éste.

De ser ciertos los datos de Vasari, la actividad de Botticelli como pintor no se limitaría al círculo *piagnone*, sino también al de sus enemigos. Es más, visualmente estos últimos encargos se diferencian formalmente de los descritos antes. Ahora Botticelli insiste especialmente en la expresividad de los personajes, que por sus emociones y fuerzas psicológicas, casi exageradamente angustiosas, parecen revivir una tragedia clásica en un escenario que no desmerece nada de los reproducidos en el Alto Renacimiento *all'antica*. Botticelli ha pasado de interpretar una visión mística del mundo a representarnos un mundo teatral, de efectos igualmente irreales, que, en el caso de los escenarios de *San Cenobio*, nos recuerdan a los espacios soñados y metafísicos del gran precursor del surrealismo, Giorgio de Chirico (1888-1978). En este sentido, el contraste entre espacio ficticio —oníricamente vacuo y casi automáticamente reiterativo— y la fuerza emocional de los caracteres que lo habitan, crea una tensión interna más

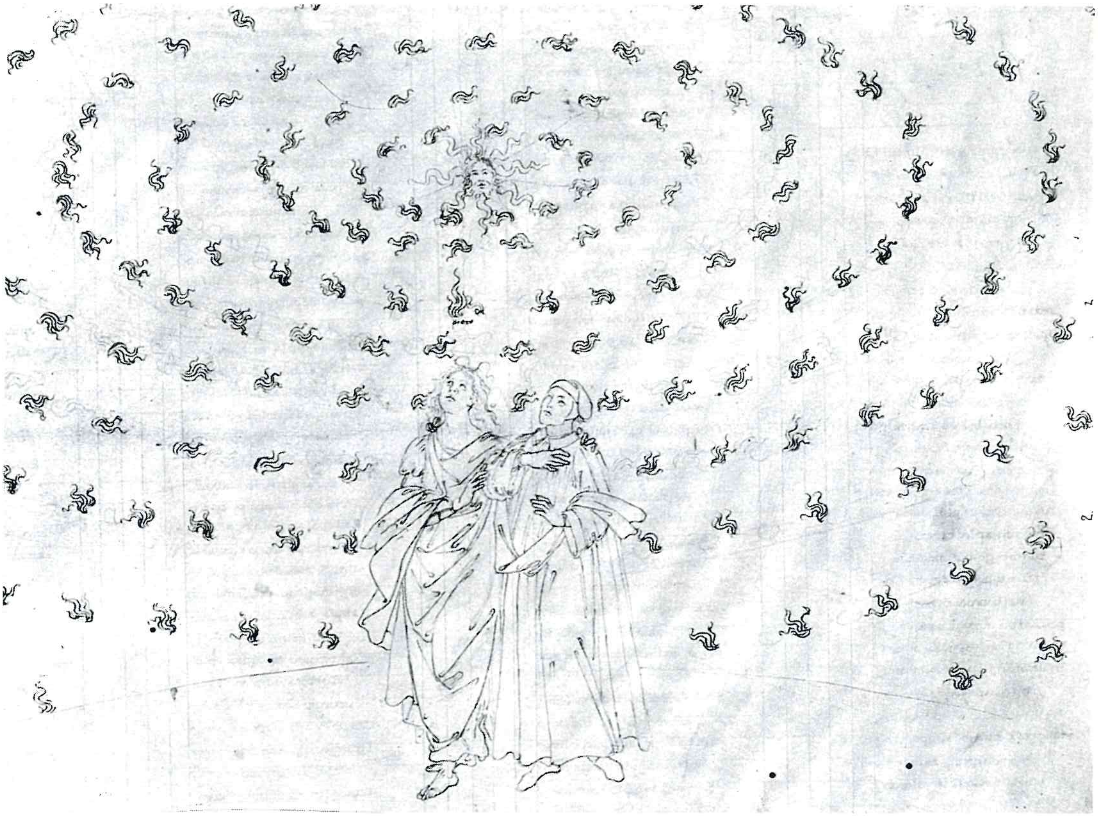


Ilustración para *La Divina Comedia* de Dante, *Paraíso VI*, por Botticelli, hacia 1495-1505, Berlín, Saatliche Museen

dramática que la conseguida en épocas anteriores por medio del lenguaje gestual, más propio de su época, pero también, por ello, más convencional.

Botticelli como dibujante

Difícilmente concuerda la imagen de un Botticelli afanado en los últimos años de su producción en ilustrar la *Divina Comedia* (hacia 1495-1505, Berlín, Staatlische), que al mismo tiempo seguía incondicionalmente las doctrinas de Savonarola, quien en sus sermones llegó a condenar la obra de Dante.

El propio Vasari menciona este cometido (probablemente llevado a cabo por iniciativa del propio pintor, aunque también hay historiadores que defienden que se trata de un encargo de Lorenzo de Pierfrancesco) como una obsesión que llevó casi a la bancarrota la situación económica de Botticelli que, dice, *trabajando en esta obra perdió mucho dinero, y como no hacía otra cosa, ello le produjo serios quebrantos en su vida.* La pasión de Botticelli por la *Divina Comedia* dio lugar a una de las anécdotas más famosas de la vida del pintor. Se cuenta que habiendo denunciado Botticelli a un amigo por mantener opiniones epicúreas (esto es, que el espíritu muere con el cuerpo), éste al declarar delante del juez, pidió se personara Botticelli. Cuando apareció, el denunciado declaró: *es verdad que opino esto*



Arriba, ilustración para *La Divina Comedia* de Dante, *Inferno XVIII*, hacia 1480-1490. Página derecha, arriba, *La historia de Lucrecia*, por Botticelli, hacia 1496-1504, Boston, Isabella Stewart Gardner; abajo, detalle de *Los milagros de San Cenobio*, por Botticelli, hacia 1500-1505, Nueva York, Metropolitan

de su espíritu, pues no es sino una mera bestia. Es más, ¿no diría usted que es un hereje al comentar a Dante y tomar su nombre en vano a pesar de que apenas sabe leer? La acusación del acusado es, claro está, infundada, ya que Botticelli desde luego sabía leer. No obstante, y a pesar de ser calificado por Vasari como un pintor de mente *sofisticada*, y a pesar de ser un ejemplo de pintor *filósofo*, su preparación académica no era lo suficientemente elevada como para permitirse comentar la obra de Dante como lo hizo Landino. Pero al margen de su mayor o menor preparación académica, lo interesante de la anécdota es, desde luego, que evidencia la inquietud del pintor por hacerlo, así como su conocida pasión por el texto.

Tanto en sus dibujos del *Paraíso*, como en los del *Infierno*, ofrece Botticelli una interpretación libre y muy personal, que no sólo suprime el orden racional de la perspectiva, sino que trasciende al humanismo. Se trata de *visiones* beatíficas, místicas y platónicas, donde domina una economía admirable de medios. Sólo se *oye* la vibración de la línea y la pureza del dibujo.





El resurgimiento de Botticelli

Botticelli no empezó a ser recuperado del anonimato hasta mediados del siglo XIX

QUIZA Botticelli muriera en el momento menos oportuno para inmortalizar su reputación. Sus contemporáneos lo recuerdan al final de su vida como un viejo achacoso, casi paralítico y pobre (según Vasari), cuya pintura empezaba a ser desplazada por las nuevas corrientes creadas fundamentalmente en torno a dos grandes maestros: Miguel Angel y Leonardo. Sin embargo, no es esta razón, como señala Levey (1960) para que su fama se olvidara en tiempos posteriores. Ya aludimos al papel que en este sentido jugó su biógrafo Vasari y, en cualquier caso, ya sea debido a su fortuna crítica, ya a accidentes circunstanciales, el hecho es que Botticelli no empezó a ser recuperado del anonimato hasta mediados del siglo XIX.

Fue en 1815 cuando, por primera vez, la *Primavera* y el *Nacimiento de Venus* salieron de la oscuridad y se expusieron en la galería de los Uffizi. Por esta época comenzaron también a ser admiradas las paredes laterales de la capilla Sixtina, hasta entonces ensombrecidas por la obra de Miguel Angel. Kermode, quien dedica un pequeño estudio al fenómeno de Botticelli *recuperado* (1988), advierte además sobre la aparición en 1836 de *De la Poésie Chrétienne*, un libro que elogiaba los frescos de la Sixtina y que fue traducido al inglés en 1854, induciendo, probablemente al crítico John Ruskin (1819-1900) a valorar a Botticelli por primera vez.

En efecto, Ruskin, teórico y defensor de la hermandad de los Prerrafaelitas —un grupo de jóvenes pintores ingleses (Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais y Holman Hunt fundamentalmente) constituido en 1848 —tendió a valorar más el primer Renacimiento. Así, los Prerrafaelitas tomaron como modelo a Botticelli y a otros maestros del quattrocento, interesados, por una parte y en cierta manera, en el aspecto moral y ético de sus composiciones. Todavía bajo una óptica romántica, se vio a Botticelli como defensor de la cristiandad (es decir, a favor de Savonarola) y en contra de la corriente pagana del Renacimiento.

Por otra parte, y ya desde el punto de vista formal, en Botticelli vieron un ejemplo del pintor cuyas composiciones plasmaban la realidad de manera fidedigna, pero sin imitarla con *naturalismo* o *realismo* —como decía Ruskin a propósito de la tendencia artística dominante en Francia con Gustave Courbet (1819-1877), ya que aunque copiaba del natural algunos de sus modelos (véanse por ejemplo algunas de las flores y plantas del jardín de la *Primavera)*, en realidad no pintaba sólo lo que veía, sino que utilizaba el lenguaje de la

imitación para crear formas nuevas, inventadas a fin de expresar una idea.

Esta posición versátil entre realidad e invención, hizo que su pintura caminara por el finísimo hilo del gusto de la época, que tan pronto le inclina hacia el lado de la veracidad (que adoptó Ruskin), como hacia el lado de la fantasía (que algo más tarde adoptó la crítica decadentista). Esto explica que fuese ya a fines del siglo XIX, concretamente con el movimiento esteticista anglosajón (derivado, es cierto, del Prerrafaelismo), cuando Botticelli comienza realmente a surgir en el arte como un modelo incuestionable. En este caso, la pintura de Evelyn De Morgan (1855-1919) es un ejemplo visual suficientemente expresivo, al igual que la de Edward Burne-Jones (1833-1898). Si bien Burne-Jones *explotó* la androginia latente en Botticelli, en tanto que tendió más claramente a una interpretación del pintor quattrocentista propia del decadentismo que valoró particularmente la indeterminación sexual (recordemos que la pintura de Botticelli fue en su época considerada de *rasgos viriles)*.

En Botticelli se encuentra un moderno sentimiento de inefable melancolía

Esta ambigüedad no fue contemplada sólo en el sexo, también en los estados de ánimo, interesante hecho psicológico que no pasó desapercibido a los seguidores del movimiento Prerrafaelita. Las tristezas lánguidas pero dulces, esas sonrisas esbozadas que no definen ninguna situación anímica, esa ensoñación del sujeto despierto, ensimismado, extraviado en su interior y lejos de la realidad circundante propias de algunas figuras de Botticelli, fueron cualidades sobre las que el esteticismo se proyectó particularmente.

Quizá su representante más característico fuese Walter Pater (1839-1894). Pater descubre en Botticelli una serie de cualidades estéticas fruto de la visión decadente propia del fin de siglo. En 1870 publica su famoso ensayo *El Renacimiento*, que coincide con la moda de Botticelli al mismo tiempo que la potencia: *La gente*, escribe Pater, *ha comenzado a descubrir el encanto de la obra de Botticelli y su nombre, poco conocido en el siglo pasado, va lentamente ganando importancia...* Pero *¿cuál es la sensación peculiar*, se pregunta Pater, *que su obra tiene la propiedad de excitar en nosotros y que no encontramos en ninguna otra parte?* (1982, 47). Encuentra la respuesta en su capacidad inventiva, en su imaginación, pues para Pater, Botticelli, que vivió entre pintores *naturalistas* y pudo por tanto haber sido un simple *naturalista* entre otros, sobrepasó los límites de su generación al pintar como un pintor *visionario*.

La cualidad visionaria de Botticelli se acerca a la de Dante. Sus líneas comunican movimientos abstractos, que se comportan como melodías musicales, como elementos capaces de excitar nuestra imaginación semejantes a la decoración oriental (Berenson, 1932) tan valorada por el Modernismo imperante entonces. Como un cuadro de Gustav Klimt (1862-1918), la realidad pasa a ser imagen y símbolo.

Es más, la crítica decadentista lo interpretó como un soñador y angustiado neurótico morboso, de tal manera que el sentido moral dado por Ruskin quedó sometido a los refinamientos mentales propios del Fin de Siglo. Así, sus delicadas estilizaciones y su ambigüedad se interpretaron bajo los efectos de la incipiente modernidad (Kermod, 1988). Lo moderno incluye una nueva apropiación del arte griego, de Dante y del recién valorado quattrocento: en Botticelli se encuentra un moderno sentimiento de inefable melancolía. Su Venus, al ser depositaria de un gran poder sobre la vida de los hombres, es melancó-



licamente moderna, pues la modernidad contempla el nacimiento de la diosa del placer como lo hizo Botticelli, con una sombra de muerte en la carne gris y en las flores desvaídas (Pater, 1982 y Kermode, 1988). Igualmente modernas son sus Vírgenes, *displicentes* al mismo tiempo seductoras hasta el punto de considerárselas *indignas y abyectas.* Pater, con su estética decadentista vio a un Botticelli poco interesado por la santa bondad incondicional, o por la maldad mefistofélica sin matices: Botticelli pintó *los hombres y las mujeres en su condición compleja e incierta, siempre atrayente, revestida a veces por la pasión de amabilidad o de fuerza, pero perpetuamente entristecida por la sombra que arrojan sobre ellos las grandes cosas de las que huye* (Pater, 1982, 51).

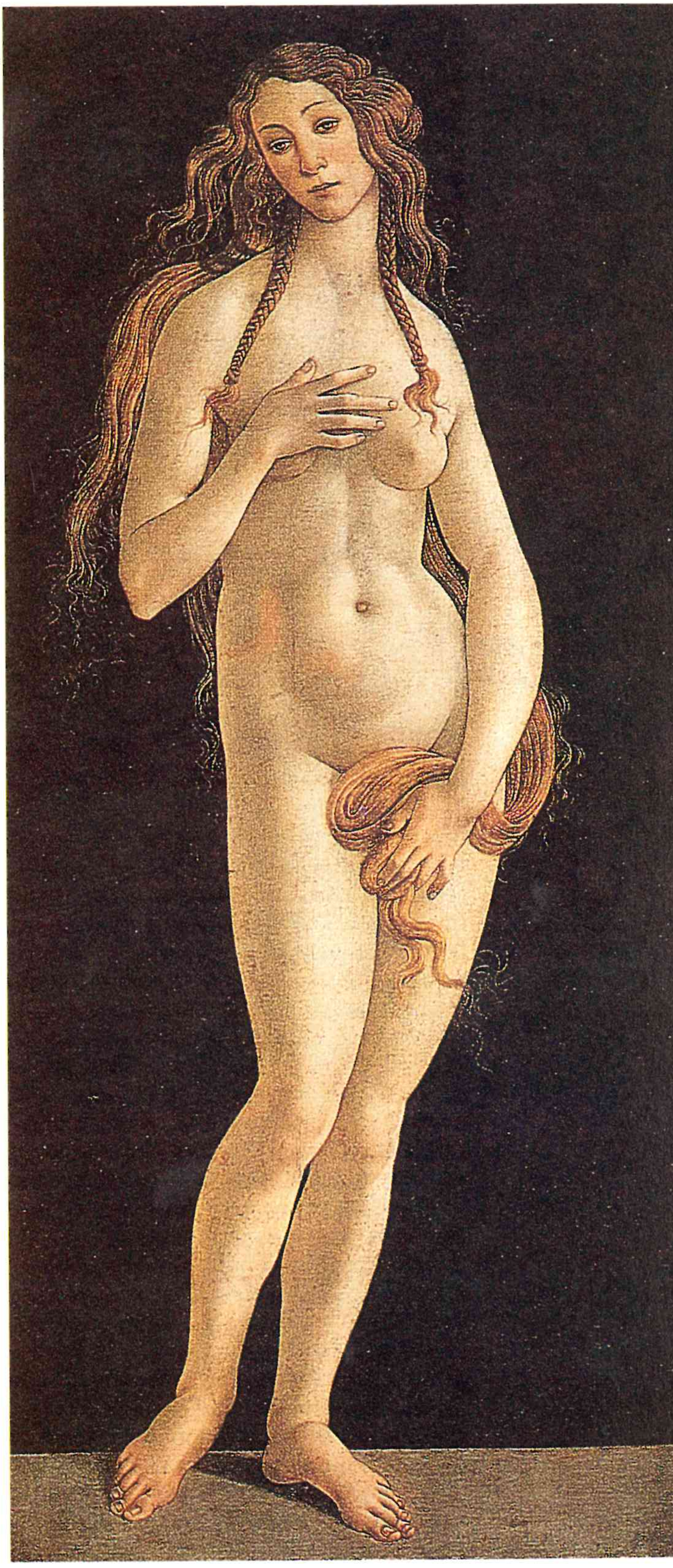
Botticelli y la historia del arte

De las visiones de Pater derivaron los primeros estudios realizados en torno a la figura de Botticelli por Herbert Horne; nacido en 1864, fue arquitecto y diseñador conocido en el círculo modernista de A. H. Mackmurdo, con quien estudió. Su curiosa visión artística (trabaja tanto en poesía y pintura como en el diseño de tuberías de desagüe mien-

***Flora*, por Evelyn De Morgan, hacia 1877, Oxford Morgan Foundation**

tras pintaba un panel alegórico con el Arbol de la Sabiduría y la Muerte en un rosal sin espinas), coincidía con su temperamento, no menos curioso, que ha sido descrito como un poco siniestro: un don Juan de éxito pero desapasionado y un homosexual secreto cuya figura, erecta, delgada y estética, se dejó ver en la puerta trasera del teatro de variedades esperando a las muchachas del ballet (Kermode, 1988). Esta pasión por la danza no deja de estar relacionada con el culto a Botticelli, ya que las nuevas divas (Loïe Fuller, por ejemplo) practicaban una técnica de paños y velos flotantes que, como arabescos, se envolvían en sus cuerpos y recordaban a la danza de las líneas ondulantes del maestro del quattrocento. El gusto de la cultura y el arte resultó entonces, en cualquier caso, un escenario idóneo para las investigaciones que llevó a cabo sobre Botticelli, y que se publicaron en 1908 con el título de *Alessandro Filipepi called Sandro Botticelli, Painter of Florence.* Esta obra constituyó, sin duda, el primer gran trabajo monográfico sobre el pintor a través del cual empezó a ser objeto de interés académico entre los estudiosos de la Historia del Arte.

Fue Aby Warburg (1866-1929), el fundador del célebre Instituto en Londres que hoy lleva su nom-



***Venus púdica*, por el Taller de Botticelli, hacia finales de los años 1480, Berlín**



Detalle del *Nacimiento de Venus*, por Botticelli, Florencia, Galería de los Uffizi

bre, quien, también imbuido del gusto Fin de Siglo, centró su atención investigadora en Botticelli, concretamente en sus ropajes flotantes, a los que consideraba como reminiscencias de la Antigüedad, o mejor dicho, como muestra de la interpretación que Botticelli hizo de la Antigüedad. Para Warburg, el movimiento del ropaje en *La Primavera y Nacimiento de Venus* de Botticelli no estaba inspirado en las leyes de la naturaleza, bien al contrario, su justificación sólo podía hallarse en el ámbito ornamental y estético. En otras palabras, Warburg se planteó un problema metodológico que afectaba en general a la visión progresista con la que hasta entonces se había venido interpretando el Renacimiento: la estética lineal y caligráfica de Botticelli desviaba la tendencia naturalista con la que la historiografía artística supuso se había desarrollado el Renacimiento.

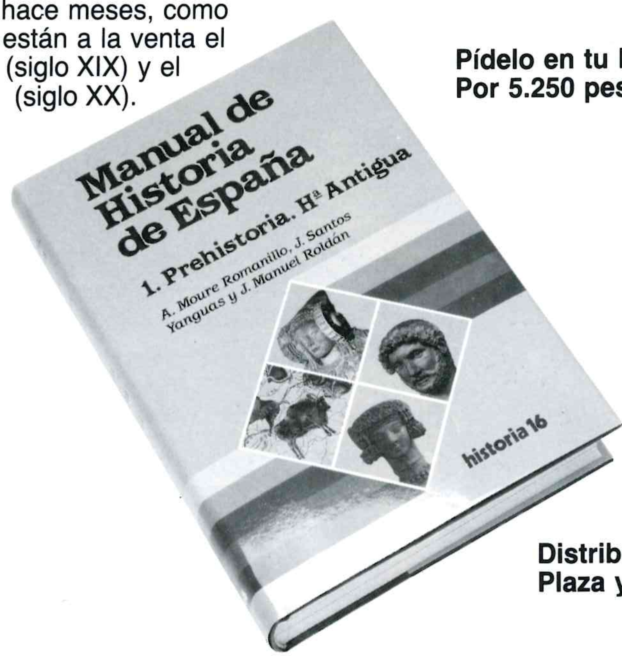
En 1891 presentó Warburg su tesis sobre Botticelli, para entonces ya se había dado cuenta que el estudio del arte no podía abordarse sólo desde un punto de vista formal. Empezó, pues, a recoger fuentes con objeto de descifrar el misterio de los cuadros, para lo cual seguía pistas y exploraba campos que iban desde la religión hasta la literatura y la filosofía, lo que le llevó a construir una biblioteca (origen del actual Instituto Warburg en Londres), cuyos volúmenes sobrepasaban la especialidad de la Historia del arte y abrazaban abrazaban el conjunto de las humanidades extendiéndose a una Historia de la civilización humana. De ahí que Warburg se planteara una serie de cuestiones hasta ahora descuidadas: cuáles eran las fuentes literarias y filosóficas de Botticelli, quién era exactamente el personaje femenino de la *Primavera* y del *Nacimiento de Venus*, y qué representaban.

LO QUE IMPORTA ES TU HISTORIA

Y la de todos los españoles. Los acontecimientos que han marcado nuestra Historia. Conócelos en los seis tomos del nuevo MANUAL DE HISTORIA DE ESPAÑA, de HISTORIA 16.
Desde hace meses, como sabes, están a la venta el tomo 5 (siglo XIX) y el tomo 6 (siglo XX).

En estos días acabamos de poner a la venta el tomo 1: Prehistoria e Historia Antigua, escrito por los catedráticos Alfonso Moure, Juan Santos Yanguas y José Manuel Roldán.

Pídelo en tu librería.
Por 5.250 pesetas.



Distribuye:
Plaza y Janés

Para nuestros lectores tenemos unas condiciones especiales: **4.250 pesetas.** Rellena este cupón y envíalo a: HISTORIA 16, calle Hermanos García Noblejas, 41. 28037 Madrid.

Sí, deseo recibir el tomo 1 del MANUAL DE HISTORIA DE ESPAÑA. La forma de pago que elijo es la siguiente:

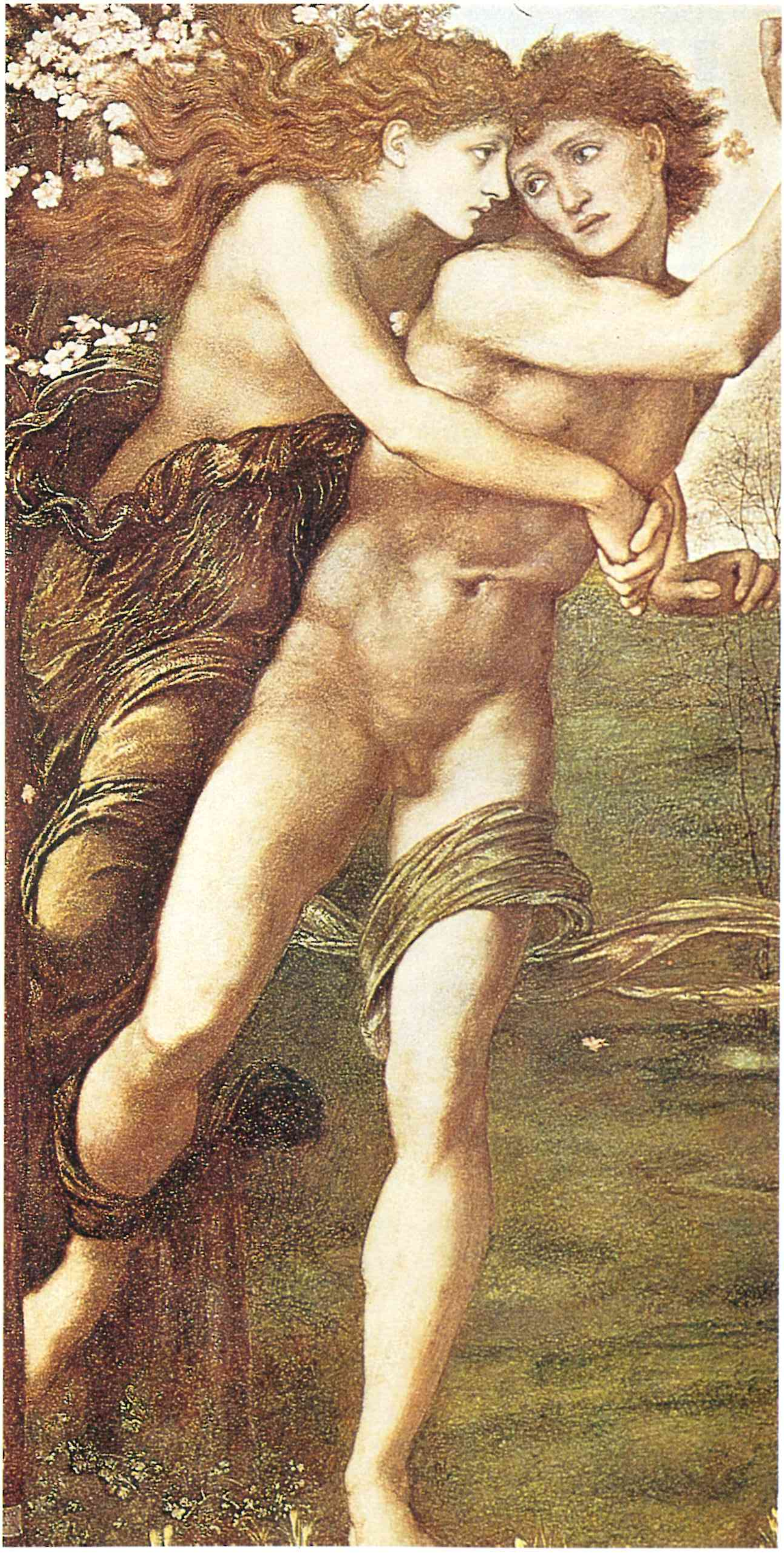
☐ Talón adjunto a nombre de Información e Historia, S. L.

☐ Giro postal a Información e Historia, S. L. Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid.

Don ....

Dirección: .... Localidad: .... C. P.: ....

Tarifas extranjero: Europa: 5.550 pesetas. Resto: 6.550 pesetas.



Phyllis y Demophoon, por Edward Burne-Jones, hacia 1870, Birmingham, City Art Gallery

El método iconográfico

Mejor seguir su consejo y tomar la difícil tarea de descifrar el mensaje oculto de los cuadros de Botticelli como una aventura intelectual

Si bien la relación de Warburg con la iconografía fue algo marginal (Gombrich, 1992), sus estudios sobre Botticelli fomentaron en sus alumnos el uso de esta disciplina, que llegó a estar íntimamente relacionada con los estudios del Renacimiento y, en concreto, con pintores como Botticelli, cuya obra merecía un esfuerzo particularmente arduo de interpretación.

Los estudios de Erwin Panofsky (1892-1968) quizá sean, en este sentido, los más significativos del método iconográfico. Bajo esta luz se alumbran los trabajos de interpretación llevados a cabo por gran parte de los historiadores que se han citado a lo largo de estas páginas, pues, sin duda, sus estudios sobre Botticelli han contribuido en gran parte a desentrañar los misterios ocultos en la obra de este pintor cuya *Primavera* y *Nacimiento de Venus* difícilmente se pueden hoy ya desvincular de esta tradición metodológica, pues el origen de los estudios académicos de Botticelli va íntimamente unido a ella. Ahora bien, es cierto que al igual que los estudios de Horne y Warburg han de contextualizarse en la corriente de un gusto, el método iconográfico e iconológico ha de verse también dentro del contexto cultural determinado que lo impulsó y, por tanto, debe ser tomado actualmente con cierta precaución. A este respecto, son reveladoras las apreciaciones de Ernst Gombrich (n. 1909), hoy considerado el historiador del arte más relevante de su generación, cuyos estudios sobre Botticelli, como hemos podido ver también a lo largo de estas páginas, dieron una nueva luz a los anteriores iconográficos. *Una relación fija entre símbolo y referencia*, advierte en sus estudios sobre Botticelli, *exige un elemento de convencionalismo racional que está ausente en este modo de pensamiento* (el del Renacimiento). *Precisamente por creer que se puede encontrar el significado en el símbolo tiene el alegorista exegético que confiarse a las reglas de las asociaciones primitivas. Siempre encuentra el significado que busca, y sus esfuerzos van encaminados tan sólo a racionalizar a posteriori* (Gombrich, 1990, 98). Mejor seguir su consejo y tomar la difícil o casi imposible tarea de descifrar el mensaje oculto (si es que lo hubiera) de los cuadros de Botticelli como una aventura intelectual de la que unas veces el historiador sale más victorioso que otras.

Bibliografía

1. *Fuentes:* L. B. Alberti, *De pictura*, Florencia, 1435. La ed. consultada en castellano: *Sobre la pintura*, Valencia, Fernando Torres editor, 1976. F. Albertini, *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclypta ciptà di Florentina*, Florencia, 1510 (sobre las atribuciones hechas por Albertini puede consultarse ahora P. Murray, *An index of Attributions Made in Tuscan Sources before Vasari*, Florencia, 1959. Anonimo Magliabechiano, Codice Magliabechiano XVII, 17, Florencia, Biblioteca Nacional (puede consultarse al respecto Frey, A., *Il codice Magliabechiano*, Berlín, 1892). F. Bochif, *La bellezze della cittá di Fiorenza*, Florencia, 1591. R. Borghini, *Il riposo*, Florencia 1584. G. Vasari, *Le vité dé piú eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florencia, 1550 (1.° ed.) y 1558 (2.° ed.). La edición consultada en castellano ha sido Vasari, G. *Vidas de artistas ilustres*, Barcelona, 1957, II.

2. *Estudios críticos: siglo XIX:* B. Cavalcaselle, J. A. Crowe, *A new history of painting in Italy from the second to the sixteenth century, 1864, Londres,*

Bibliografía

II. Hay una edición italiana ampliada *Storia della pinttura in Italia,* Florencia, 1894, VI. F. Fantozzi, *Nuova guida della cittá e contorni di Firenze,* Florencia, 1844. Hermann Ulmann, *Sandro Botticelli,* Londres, 1893. Walter Pater, *Studies in the History of the Renaissance,* Londres, 1873. La ed. castellana consultada es *El Renacimiento,* Barcelona, Icaria, 1982. E. Ridolfi, «La Pallade di Sandro Botticelli», *Archivo Storico dell'Arte,* 2, 1895. Ernst Steinmann, *Botticelli,* Leipzig, Delhagen & Klasing, 1897 A. Warburg, *Sandro Botticelli's «Geburt der Venus» und «Frühling». Eine Untersuchung über die Vorstellugen von der Antike in der italienischen Frührenaissance,* Hamburgo, 1893.

3. Estudios sobre la recepción de Botticelli en el siglo XIX: E. Gombrich, *Aby Warburg, una biografía intelectual,* Madrid, Alianza Forma, 1992. F. Kermode, *Formas de atención,* Barcelona, Gedisa, 1988. M. Levey, «Botticelli and Nineteenth-Century England» *Journal of the Warburg and Courtauld Institute,* 23, 1960. G. S. Weinberg, «Ruskin, Pater, an the rediscovery of Botticelli», *Burlington Magazine,* 126, 1987.

4. Monografías generales (por orden cronológico): Herbert P. Horne, *Alessandro Filipepi Commonly Called Sandro Botticelli, Painter of Florence,* Londres, George Bell & Sons, 1908 (ahora hay una reimpresión facsímil, *Botticelli, Painter of Florence,* Princeton, N. J., Princeton University, 1980). Jacques Mesnil, *Botticelli,* París, Albin Michel, 1938. A. Schmarsow, *Sandro del Botticello,* Dresden, Reiffner, 1923. Adolfo Venturi, *Botticelli,* Rome, Valori Plastici, 1925, (trad. inglés, Londres, A. Zwemmer, 1926). Yukio Yashiro, *Sandro Botticelli and the Florentine Renaissance,* Londres, Medici Society; Boston, Hale, Cushman & Flint, 1929. Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance,* Oxford, 1932, (nueva ed. Phaidon, 1936). Sergio Bettini, *Botticelli,* Bergamo, Instituto Italiano d'Arti Grafiche, 1942, (2 ed., 47). Giulio C. Argan, *Botticelli,* Trad. inglés Genova, Skira, 1957. André Chastel, *Botticelli,* Milán, Rizzoli Editore (trad. inglés 1959). Roberto Salvini, *Tutta la pittura del Botticelli* (2. vol.), Milán, Rizzoli Editore, 1958. Leopold D. y Helen S. Ettlinger, *Botticelli,* Londres, Thames & Hudson, 1976. Ronald Lightbown, *Botticelli,* Londres, Paul Eleck, 1989, 2 vols. R. Lightbown, *Botticelli, Life and Work,* Londres, Phaidon, 1989. Caterina Caneva, *Botticelli, catálogo completo dei dipinti,* Florencia, Cantini editore, 1990.

5. Estudios de la obra de Botticelli: Aby Warburg, *Sandro Botticelli's «Geburt der Venus» und «Frühling»,* Hamburg, 1893 (reimpresión *Gesammelte Schriften,* i, Hamburg, Bibliothek Warburg, 1932). Edgar Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento,* Barcelona, Barral, 1972. E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental,* Madrid, Alianza Universidad, 1975. Paul Holberton, «Botticelli's *Primavera che volea s'intendesse», Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 45* (1982), pp. 202-210. Mirella Levi D'Ancona y VV.AA, *Botticelli's* Primavera: *A Botanical Interpretation Including Astrology, Alchemy and the Medici,* Florence, Olschki, 1983. E. H. Gombrich, «Botticelli's Mythologies», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 8 (1945),* pp. 7-60 (reimpresión en *Imágenes simbólicas,* Madrid, Alianza Editorial, 1990). VVAA, *La Nascita di Venere e l'Annunciazione del Botticelli restaurate (Studi e Ricerche, 4),* Florencia, Centro Di, 1987.

6. Obras generales (orden alfabético): Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978. Peter Burke, *El Renacimiento Italiano, cultura y sociedad,* Madrid, Alianza Forma, 1993. André Chastel, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico,* Madrid, Cátedra, 1991. Liana Cheney, *Quattrocento Neoplatonism and Medici Humanism in Botticelli's Mythological Paintings,* Nueva York y Londres, Lanham, 1985. Eugenio Garin, *La revolución cultural del Renacimiento,* Barcelona, Grijalbo 1981. E. H. Gombrich, *Norma y Forma,* Madrid, Alianza Forma, 1985. Paul O. Kristeler, *El pensamiento renacentista y las artes,* Madrid, Taurus, 1986. V. Nieto, Alcaide / F. Checa Cremades , *El Renacimiento,* Madrid, Istmo, 1980. V. Nieto Alcaide, *Luz símbolo y sistema visual,* Madrid, Cátedra, 1978. E. Panofsky, *Estudios sobre iconología,* Madrid, Alianza Universidad, 1972. R. Romano / A. Tenenti, *Los fundamentos del mundo Moderno,* México, Siglo XX, 1980. Nicolai Rubinstein, *The Government of Florence under the Medici,* Oxford, Clarendon Press, 1966. Alfred Von Martin, *Sociología del Renacimiento,* México, F. C. E., 1977. Donald Weinstein, *Savonarola and Florence; Prophecy and Patriotism in the Renaissance,* Princeton, N. J., 1970.

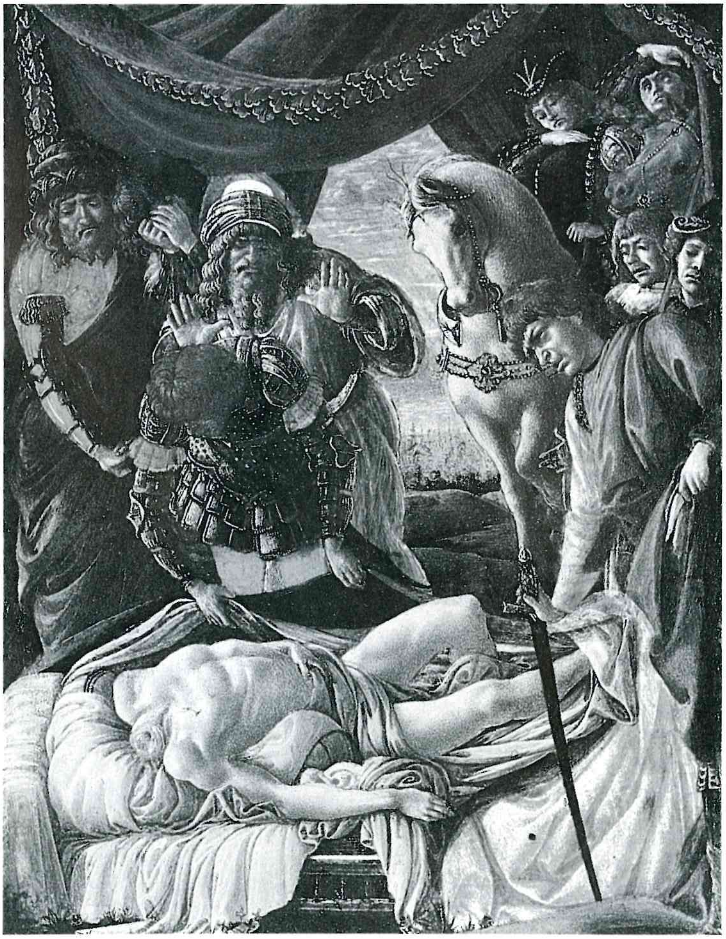


Posible autorretrato de Botticelli en un detalle de *La Adoración de los Reyes Magos*, hacia 1475, Florencia. Galería de los Uffizi

Lo mejor de BOTTICELLI

1. El descubrimiento del cadáver de Holofernes, *hacia 1470, temple sobre tabla, 31 × 25, Florencia, Galería Uffizi.*

Probablemente formara, junto con la obra siguiente, un díptico. Pertenecen estas pinturas al género de obras que se guardaban en cajas o fundas de cuero y estaban pensadas para ser contempladas de cerca. La historia de Judit, incluida en la *Historia de las mujeres famosas* de Boccacio, fue uno de los temas favoritos del quattrocento. Judit venía a simbolizar la imagen del débil (la ciudad hebrea de Betulia) venciendo al fuerte (el ejército de Nabucodonosor, al mando del general Holofernes). Esta tabla representa al eunuco Bagoas y a los oficiales asirios horrorizados ante el decapitado Holofernes, a quien creían durmiendo con Judit. Esta bella viuda hebrea, viendo que su pueblo sucumbiría ante el ejército asirio, engañó a Holofernes, a quien visitó e hizo creer que le ayudaría a entrar en la ciudad de Betulia. Holofernes, confiado y persuadido por su belleza, se dejó engañar por Judit, quien, aprovechando el sopor del general, le degolló. Botticelli se enfrenta aquí a los problemas de composición de un interior, pues en el reducido espacio acotado por la cortina de la tienda introduce hasta ocho personajes que a duras penas puede colocar sin faltar a las leyes de la perspectiva; por eso algunas figuras nos dan la sensación de estar, más que apoyadas sobre el suelo, colgadas en el vacío. Además, y con objeto de aumentar el carácter dramático de la obra, ya de por sí algo teatral, Botticelli ensaya la construcción de varios planos dispuestos según su intensidad. Predomina el punto de vista del observador, que descubre (en el primer plano de la composición) el cadáver de Holofernes, incluso antes que el propio eunuco (llevado a un plano posterior). En el segundo plano sitúa a los testigos, mientras en el plano del fondo nos deja ver un paisaje lejano que tiene la función de otorgar profundidad al cuadro.



2. El regreso de Judit a Betulia, *hacia 1470, temple sobre tabla, 31 × 24, Florencia, Galería Uffizi.*

Probablemente forme un díptico con la tabla anterior *El descubrimiento del cadáver de Holofernes.* Botticelli narra ahora el regreso de Judit, que acaba de libertar a su pueblo, ya que la muerte de Holofernes dispersó las huestes asirias y dejó libre a la

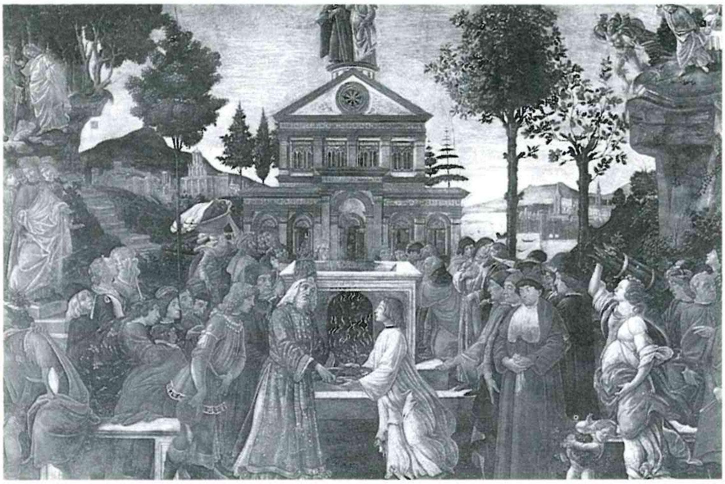
ciudad asediada. Desde el punto de vista compositivo, ésta es la primera obra en la que Botticelli presenta, en aras de la claridad, una narrativa visual simultánea arcaizante para describir dos episodios de una misma historia en distintos tiempos. Por un lado, Judit acompañada de su sirvienta, descendiendo de la montaña y como libertadora de la ciudad (en su mano izquierda lleva una rama de olivo o símbolo de la paz, mientras que en la derecha sostiene la espada ensangrentada con la que ha decapitado a Holofernes); de otro, al fondo de la composición, se representa a la asediada Betulia cuyos habitantes salen para atacar a los asirios, conocida ya la noticia de la muerte del general enemigo.

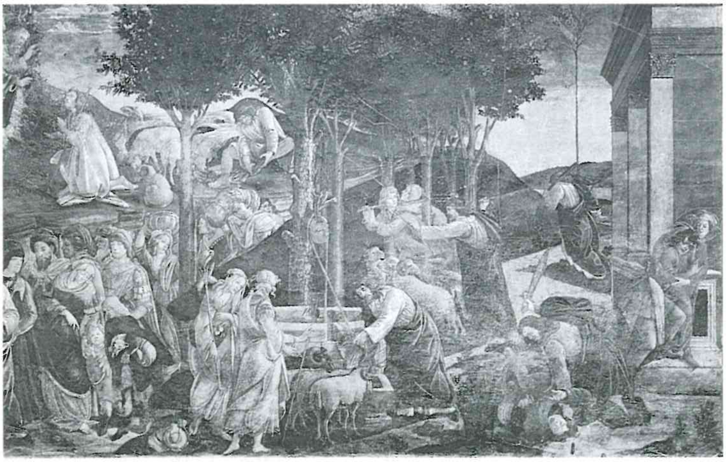


Desde el punto de vista formal, la figura de Judit presenta ya algunos de los estereotipos propios de Botticelli, como por ejemplo, la multiplicidad de pliegues sinuosos y ondulantes que tanto contribuyeron a infundir movimiento a sus figuras. Estas veladuras serán una constante en su obra, aspecto que compartirá con otros pintores como Ghirlandaio.

3. Los frescos de la Capilla Sixtina, *1481-1482, frescos, Ciudad del Vaticano, Capilla Sixtina.*

Tras la conspiración de los Pazzi y en el breve período durante el cual se aplacaron las tensiones entre el papado de Sixto IV y los Médicis, y quizá, por sugerencia del arquitecto florentino Giovannino di Pietro de'Dolci (supuesto constructor de la Capilla Sixtina), fueron llamados de Florencia Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio y Perugino, para decorar las paredes de esta sala. Fue el propio Sixto y su equipo de consejeros quienes formularon el programa iconográfico de los frescos, cuyo mensaje insistió en la glorificación de la Iglesia de Cristo, destacando la autoridad de los Padres de la Iglesia y, en particular, en la infalibilidad del Papa, un aspecto dogmático sobre el cual Sixto IV estaba particularmente interesado, ya que veía sus poderes supremos como cabeza de la Iglesia amenazados ante la asamblea conciliar. Con la intención de legitimar al poder papal y demostrar su procedencia divina, las historias elegidas para ser representadas debían mostrar la concordancia del Antiguo y Nuevo Testamentos, de tal manera que se seleccionaron sucesos del primero que tenían su correspondiente paralelismo en el Nuevo. Ocho episodios de la







vida de Moisés, tomado como el prototipo de Cristo en el Antiguo, decoraron la pared lateral izquierda del altar, correspondiéndose cada una de ellas con otra de las historias de Cristo que decoraban la pared derecha. Completaban el conjunto iconográfico los retratos de los Papas de la Iglesia desde su fundación (a Botticelli se le atribuye la ejecución de san Aniceto, san Cornelio, san Lucio, san Esteban y san Sixto II, así como los modelos o cartones para otros).

A. La tentación de Cristo, *fresco, 1481-1482, 345 × 555, Ciudad del Vaticano, Capilla Sixtina.* Este fue el primero de los tres frescos realizados por Botticelli. Divide la composición en dos planos diferenciados con objeto de mantener la claridad narrativa de los hechos; al fondo, las tentaciones de Cristo y en primer plano la representación de un sacrificio judío que algunos identifican con la purificación del leproso *(Levítico,* XIV, 1-32). La intención del fresco es identificar la imagen papal con la de los primeros sacerdotes cristianos, de tal modo que se ratifica así su descendencia directa del sumo sacerdote, al que Botticelli viste deliberadamente con el *trirregno* o mitra, a fin de que parezca un papa del quattrocento.

B. La tentación de Moisés, *1481-1482, fresco, 348,5 × 558, Ciudad del Vaticano, Capilla Sixtina.* La historia de este fresco se corresponde con el anterior y está igualmente articulado en planos para hacer posible la narración. Los episodios aquí descritos son, de derecha a izquierda: Moisés mata a un egipcio que estaba maltratando a un esclavo israelita (al fondo, este último es socorrido por una mujer a las puertas de un templo); Moisés huye hacia el país de Madian y, llegado allí, arroja a los pastores que impedían a las hijas del sacerdote Jetró abrevar sus rebaños; ayuda a las muchachas (centro) y, re-

cibido como guardián por el mismo Jetró, se descalza (fondo centro); para entrar en la zarza ardiente, desde donde le habla Yavé (fondo izquierda); realizada la prueba, Moisés guía al pueblo de Israel a la tierra prometida (primer plano izquierda).

C. La conturbación de Moisés (El castigo de los rebeldes), *1481-1482, fresco, 348,5 × 570, Ciudad del Vaticano, Capilla Sixtina.* Corresponde a la *Entrega de las llaves a San Pedro,* pintada por Perugino. Las historias, narradas también de derecha a izquierda, cuentan la sublevación del pueblo hebreo al enterarse de que la tierra prometida a la que se dirigían estaba ocupada por gentes más fuertes que ellos. Moisés aparece en el fresco de Botticelli conteniendo a la masa (en la que contemplamos retratos de miembros de la curia papal) que se dispone a lapidarlo. En el centro, Coré, Datán y Abirón se rebelan contra el sacerdote Aarón, negando su autoridad. Puestos ante Dios (mediante la prueba del incienso —en el centro de la composición—), la elección divina se manifiesta a favor de Aarón (quien había obtenido su sacerdocio directamente de Yavé), por lo que Moisés castiga a los rebeldes (a la izquierda).

El escenario arquitectónico de Botticelli refuerza el mensaje papal: el arco triunfal, repetido en el fresco de Perugino e inspirado en el de Constantino, primer emperador cristiano, sostiene una inscripción latina (NEMO.SIBI.ASSVMM AT HONOREM. NISI VOCATVS A DEO TANQVAM ARON) que alude a los rebeldes castigados por no acatar las leyes del sumo sacerdote.

4. La Fortaleza, *1470, temple sobre tabla, 167 × 87, Florencia, Uffizi.*



Es la primera obra de Botticelli propiamente documentada y citada por las fuentes antiguas (Albertini, 1510). Pertenece a la serie de las Siete Virtudes, que fue encargada en un principio a Piero del Pollaiuolo, por el tribunal de la Mercadería, en 1469. En mayo de 1470, Tommaso Soderini, el nuevo cónsul de la Mercadería, en vista que Pollaiuolo no se había ajustado a los plazos requeridos encargó la virtud de la *Fortaleza* a Botticelli, por la que recibió la cantidad de 20 florines. Otra virtud le fue encargada a Botticelli, pero probablemente debido a las protestas de Pollaiuolo no fue ejecutada.

Desde el punto de vista compositivo, y para guardar la coherencia de la serie, Botticelli tuvo que ajustarse al modelo de virtud impuesto por la primera imagen de Pollaiuolo; esto es, entronó a la figura en un dosel, si bien lo diseñó con un arco de medio punto, olvidando el apuntado, de estilo gótico, de Pollaiuolo. Además, para inten-

sificar la relación entre el espacio real y el ficticio, Botticelli acercó más la figura al espectador, incrementando así su presencia. Presencia que fue reforzada por su aspecto corpulento y escultórico, características que en este período pudo tomar Botticelli de Verrocchio. En cualquier caso, el vigor y la solidez con los que caracterizó a la imagen, dio lugar a una ambigüedad entre lo femenino y la fuerza *viril* masculina que no pasó desapercibida a sus coetáneos, quienes calificaron su pintura de *aire viril*. Precisamente será esta ambigüedad la que llame la atención al movimiento esteticista del XIX, a cuya crítica se debe el redescubrimiento del artista.

5. Retrato de hombre con una medalla de Cosme I de Médicis, *hacia 1474, temple sobre tabla, 57,5 × 44, Florencia, Uffizi.*



Sobre este misterioso personaje retratado por Botticelli en posición de tres cuartos (para evitar hacerlo de frente y coincidir así con la presentación frontal de la medalla), se ha discutido mucho. Puesto que en la medalla aparece el retrato de Cosme de Médicis, se ha pensado en la posibilidad de que fuese un miembro de esta familia, quizá su hijo Piero. También se ha especulado con que el retratado fuese el autor de la medalla (Michelozzo o Niccoló Florentino o Cristoforo Geremia). A este respecto podría aludirse, aunque con reserva, la posibilidad de que se tratara de un retrato de Antonio Filippepi, el hermano de Botticelli, que sabemos recibió en 1475 algunos honorarios por la fundición de medallas. En cualquier caso, se trata de una ingeniosa combinación de un retrato (el personaje que posa) que contiene en sí otro retrato (el de Cosme de Médicis en la medalla), este último de carácter alegórico.

6. Virgen del Magnificat, *hacia 1480-1482, temple sobre tabla, 118 cm de diámetro, Florencia, Uffizi.*

Según unos autores, Botticelli realizó esta obra antes de su viaje a Roma (Horne, 1908, Lightbown, 1989), mientras que otros la consideran posterior (Argan, 1989, por ejemplo). Se desconoce quién hizo el encargo, pero podemos imaginar que el taller de Botticelli solía despachar con asiduidad este tipo de obras, ya que pertenece al género devocional, muy extendido por entonces para decorar no sólo zonas

sagradas, sino también espacios laicos.

Los tondos eran especialmente apreciados, pues su formato circular demandaba una técnica más complicada, particularmente en la composición, lo que permitía al pintor demostrar sus habilidades.

Botticelli representa aquí a la Virgen como reina de los cielos *(regina coeli)* más que como madre. Para destacar su imagen, la figura de la Virgen y del Niño son mayores en proporción al resto, truco visual probablemente exigido por el carácter devocional de la obra.

El uso del oro (uno de los pigmentos más caros y, por ello, también más apreciados en la primera mitad del siglo XIV) es generosamente utilizado, a pesar de lo que Alberti advierte en su tratado *Sobre la pintura* acerca de su aplicación.



La importancia del valor simbólico del oro se confunde en esta obra con su obvio carácter ostentoso, pues no olvidemos que era el comitente quien pagaba los costes del material al pintor.

7. La Primavera, *hacia 1482, temple, 203 × 314, Florencia, Uffizi.*

Según Vasari fue pintada para la villa de Castello, adquirida en 1477 por Lorenzo de Pierfrancesco de Médicis, por lo que hasta hace poco se creía realizada en ese año o en el posterior. Sin embargo, hoy sabemos (Lightbown, 1989) que este cuadro, junto con el de *Palas y el Centauro*, decoró originalmente las estancias del castillo de Pierfrancesco en Florencia. En concreto, se situaron en la habitación contigua al dormitorio: *La Primavera* sobre un mueble llamado *lettuccio* (una especie de banco que se apoyaba en la pared), cuyas dimensiones concidían con las del cuadro, y *Palas y el centauro* sobre la puerta. La ubicación ligeramente alta de *La Primavera* (por encima del nivel de los ojos) explica el punto de vista desde el cual están distribuidas las figuras, así como la altura de la línea de horizonte, algo más elevada de lo normal. Como dato interesante cabe destacar que Pierfrancesco pagase por estas pinturas el doble del va-



lor que entonces tenían las pinturas realizadas por Paolo Uccello para Cosme de Médicis, estimadas en 1492 en 50 florines cada una.

Desde que Warburg (1893) interpretó esta pintura, han sido muchas las lecturas que se han hecho. En un principio fueron las literarias, entre las que cabe mencionar la de Jacobsen (1897), característica del gusto posromántico y del mito que en torno a Botticelli se originó con el decadentismo decimonónico. Jacobsen vio en *La Primavera* un misterio relacionado con la muerte de Simonetta Vespucci (inmortalizada por Poliziano en su *Giostra)*, que alcanzada por la Muerte renace en el Eliseo.

De las interpretaciones más rigurosas, destaca la de Wind y la de Gombrich. Wind (1972) centra su discurso en la teoría neoplatónica del amor, que justifica mediante la observación estructural del cuadro, dividido en tres partes (derecha, centro —con Venus y su hijo Cupido— e izquierda) y constituido por dos tríadas simétricas. Así, en la zona derecha identifica a la primera tríada de personajes con Céfiro, el viento, persiguiendo a Cloris, convertida (tras ser poseída por su perseguidor) en Flora, la Hora de la primavera, que esparce flores por el mundo. Céfiro vendría a representar el Amor (el ciclón de pasión), mientras que Cloris personificaría a la Castidad. De su unión surge la victoriosa belleza de Flora, la primavera. Esta triada tiene su correspondencia con las tres Gracias (zona izquierda del cuadro): identificada una como *Castitas*, otra como *Voluptas* y la última como *Pulchritud* (que reúne en sí la templanza de la primera y la fuerza de la segunda). Descritas por Séneca y posteriormente por Alberti en su tratado *Sobre la pintura*, las tres Gracias se han considerado como la liberalidad, porque mientras una hermana da, la otra recibe y la tercera devuelve el beneficio. Para Wind es una danza cósmica que rige el universo neoplatónico, pues de la misma manera que se cierra un ciclo con las Gracias, en el circuito espiritual de Ficino emana de Dios un flujo (dar) que produce en los seres una fuerza vivificante (recibir), mediante la cual era posible emprender el ascenso hacia esferas superiores y conseguir la reabsorción con la divinidad (devolver). Es este movimiento ascendente el que, para Wind, justifica la presencia de Mercurio (lateral izquierdo del cuadro).

Gombrich (1990), tomando como punto de partida una carta que Ficino envió precisamente en 1477 al joven Lorenzo de Pierfrancesco, se inclina a interpretar a la diosa Venus como *Humanitas*. En su carta Ficino exhortó al joven Médicis a que hallase en la devoción de esta imagen el equilibrio de todas sus dotes, y dejó al cuidado de sus amigos Vespucci y Naldi, entonces tutores de Lorenzo, el aprendizaje de tan valioso mensaje. Esto explicaría que el encargo del cuadro fuera confiado a Botticelli quizá por el mismo Vespucci. En cuanto a la fuente literaria utilizada por el pintor, Gombrich señala las concordancias entre la descripción que Apuleyo hace en su *Asno de oro* del Juicio de Paris y las imágenes de Botticelli.

8. Venus y Marte, *hacia 1483, temple en tabla, 69 × 173,5, Londres, National Gallery.*



Probablemente se trate de una *spalliera* típica de los dormitorios nupciales. Realizada quizá para la familia Vespucci, ya que de una cepa (en el ángulo superior, a la derecha) salen algunas avispas, cuyo nombre latino alude a esta familia noble. El tema se resume en la máxima *El amor vence a la fuerza*.

Se trata del dominio que Venus (despierta y vigilante) tiene sobre Marte, el dios de la guerra y de la fuerza. Venus apacigua a Marte con su gentileza (que descansa dormido); por lo que si otorgamos a la esposa el poder de dominar a su marido, el tema se adapta perfectamente a su colocación.

Otras interpretaciones de corte romántico ven en Venus a la bella Simonetta Vespucci y en Marte a Giuliano de Médicis, la pareja modelo del amor cortesano en la Florencia de los Médicis, cuyas muertes precipitadas (ella de tisis, él asesinado) truncaron prematuramente el destino de ambos.

9. Palas y el Centauro, *hacia 1482-1483, 207 × 148, temple sobre tela, Florencia Uffizi.*

Esta obra decoraba, junto con *La Primavera*, la habitación contigua al dormitorio del palacio de Lorenzo de Pierfrancesco en Florencia. Su ubicación en un espacio íntimo y personal descarta las interpretaciones políticas que se han hecho.

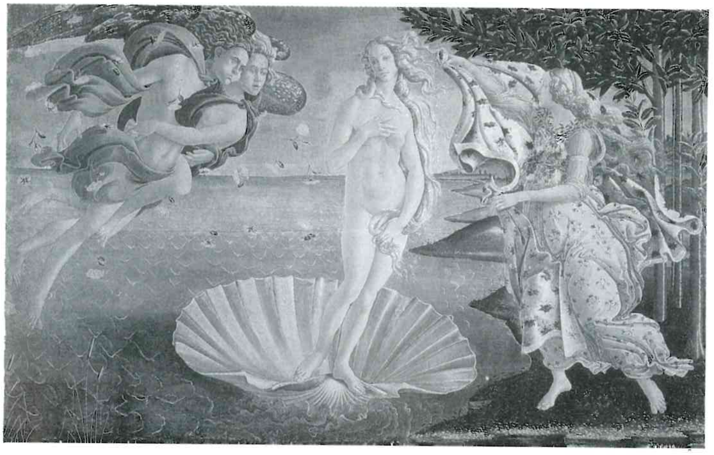
Ridolfi (1893) la consideró una alegoría política que celebraba la habilidad diplomática de Lorenzo el Magnífico cuando en 1480 convenció al rey de Nápoles de abandonar la liga de Sixto IV contra Florencia.

Así, el golfo —al fondo de la composición, lo interpretó como la ciudad de Nápoles, al centauro como símbolo de Roma y a Palas como Florencia—. Siguiendo el pensamiento neoplatónico de Ficino, Gombrich (1990) considera que el centauro, mitad animal, mitad humano, personifica la naturaleza del alma humana. Arriba, en contacto con las esferas celestes, se sitúa justamente la parte más noble (el intelecto), abajo la más innoble, por ser la más irracional (simbolizada en este caso por el cuerpo equino del centauro).

El especialista Lightbown (1989) se inclina a pensar que es una variación de la victoria del amor casto sobre el lujurioso, aventurándose a relacionar la figura de Palas con la de Semiramide, sobrina de la célebre Simonetta Vespucci y prometida de Lorenzo de Pierfrancesco en esos años.



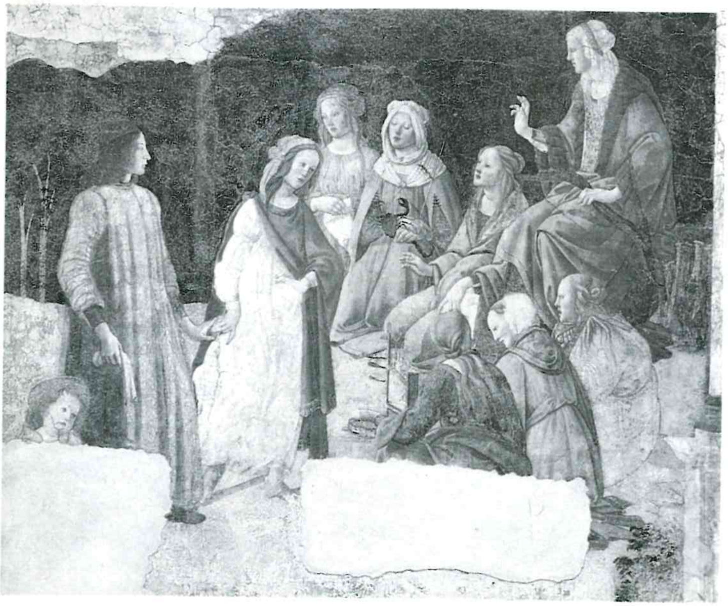
10. El nacimiento de Venus, *hacia 1484-1486, temple sobre tela, 172,5×278,5, Florencia, Uffizi.*



Probablemente basada en la *Giostra* de Poliziano, donde describe los amores entre Simonetta Vespucci y Giuliano de Médicis. Botticelli, no obstante, suprime las referencias a la castración del dios Urano, de cuya sangre, mezclada con la espuma de mar, emerge Venus, y describe la imagen amable inmediatamente después del nacimiento de la diosa; es decir, cuando es arrastrada a la orilla por los vientos (a la izquierda la pareja de Céfiros soplando) y es recibida por la Hora primavera (a la derecha), que se aproxima para cubrirla con un manto de flores. La imagen de esta Venus desnuda responde a la Venus Celeste, cuyo origen divino la distingue de la Venus Vulgar o amor Humano, que resulta de la unión masculina (Júpiter) y femenina (Juno). Esta última, al tener madre, contiene materia y, por ello (siguiendo el pensamiento neoplatónico de Ficino) habita en una esfera inferior, de tal manera que su belleza simboliza la belleza individual de los cuerpos.

Con esta Venus se identifica la imagen vestida que Botticelli representa en la *Primavera;* mientras que la Venus desnuda o Celeste que Botticelli representa en el *Nacimiento* simboliza una belleza divina que trasciende lo visible y lo particular. Ambas no son ni opuestas ni incompatibles: se complementan.

11. Los frescos de la Villa Lemmi, *entre 1478 y 1486, fresco, París, Louvre.*



Adornaban estos frescos la loggia de una villa que, al parecer, era propiedad de los Tornabuoni en la calle Macerelli (Florencia) y que se cree pasó después a los Lemmi. Descubiertos en 1873, dos fragmentos del fresco fueron desprendidos de las paredes originales y trasladados al Louvre. Un tercero, en estado más ruinoso, quedó en la villa toscana.

Un joven ante la asamblea de las artes, *fresco, entre 1478 y 1486, 238×284, París, Louvre.* La cronología de estos frescos, al igual que su interpretación, es muy discutida. Lightbown (1989) los consi-

dera realizados hacia 1486, fue el año en el que Lorenzo de Tornabuoni y Giovanna degli Albizzi contrajeron matrimonio, ya que considera los frescos alusivos a tal suceso. En éste, Lorenzo estaría guiado por una diosa (Venus) hacia el círculo de las Siete Artes Liberales —coincidiendo con el fresco de la pared opuesta donde su esposa es introducida por Venus acompañada de Cupido, al círculo de sus ninfas—. Chastel (1991) y Gombrich (1990) no comparten esa interpretación y prefieren fechar los frescos antes del año 1486.

Para Gombrich, las imágenes aquí representadas tienen que ver con sus pinturas mitológicas, en tanto que la diosa Venus sería otra vez el símbolo de la *Humanitas* (coincidiendo con la *Primavera)*, siguiendo las ideas neoplatónicas de Ficino sobre el Amor, *maestro de todas las artes* para el filósofo.

Esto explicaría que el joven fuese guiado por Venus hacia el círculo de las Siete Artes liberales; es más, podría, en este contexto, tratarse del retrato de Lorenzo de Pierfrancesco (para quien Botticelli realizó una gran parte de su obra mitológica y pagana) y de su esposa Semiramide.

12. La Anunciación de Cestello, *hacia 1489-1490, temple sobre tabla, 150 × 156, Florencia, Uffizi.*

En 1489 Botticelli recibe el encargo de Benedetto di Ser Francesco Guardi de pintar una Anunciación para el altar de una capilla de la iglesia de Cestello (ahora Santa Magdalena de Pazzi) por la que recibió 30 ducados. El tratamiento de las figuras denota el cambio de estilo que Botticelli experimentó en la década de los noventa: más estilizadas, de carnación más sobria y colores más fuertes, en general denotan una acentuada melancolía, que se aprecia también en la luz. Esta acompaña a un fondo pintoresco (quizá aprendido de los maestros flamencos de quien Botticelli tomó influencias paisajísticas), donde dominan las arquitecturas góticas. Baxandall (1984) ha notado las interconexiones entre el lenguaje pictórico del Renacimiento y los sermones de los predicadores. En este sentido, y en relación al tema de la Anunciación en concreto, destacan los comentarios de fray Roberto, quien expone cinco sucesivas condiciones espirituales y mentales atribuibles a la Virgen: *conturbatio* (inquietud), *cogitatio* (reflexión), *interrogatio* (interrogación), *humiliatio* (sumisión), *meritatio* (mérito). Estos son los cinco estados o reacciones de la Virgen ante las noticias del ángel anunciador. La expresión física de lo mental y espiritual es una de las principales preocupaciones de Alberti en su tratado *Sobre la pintura: Los movimientos del alma*, escribe, *son reconocidos por medio de los movimientos del cuerpo.* De ahí la importancia del lenguaje gestual en el Renacimiento, que aun sin estar codificado (pues no hay diccionarios del gesto) era entendido por el público. Curiosamente, Botticelli parece tener una peligrosa afinidad con *conturbatio*, la actitud de inquietud o sobresalto. En este sentido, a partir de 1500 los pintores empezaron a desviarse de esta *moda violenta* de representar Anuncia-



ciones: *Hace algunos días,* escribía Leonardo, *vi el cuadro de un ángel que, al formular la Anunciación, parecía que estuviera expulsando a María de su habitación, con movimientos que mostraban la clase de ataque que uno haría contra un odiado enemigo; y a María, como desesperada, que parecía tratar de arrojarse por la ventana. No caigáis en errores como éstos* (Baxandall, 1984, 77-78).

13. La Calumnia de Apeles, *hacia 1494-1495, temple sobre tabla, 62 × 91, Florencia, Uffizi.*

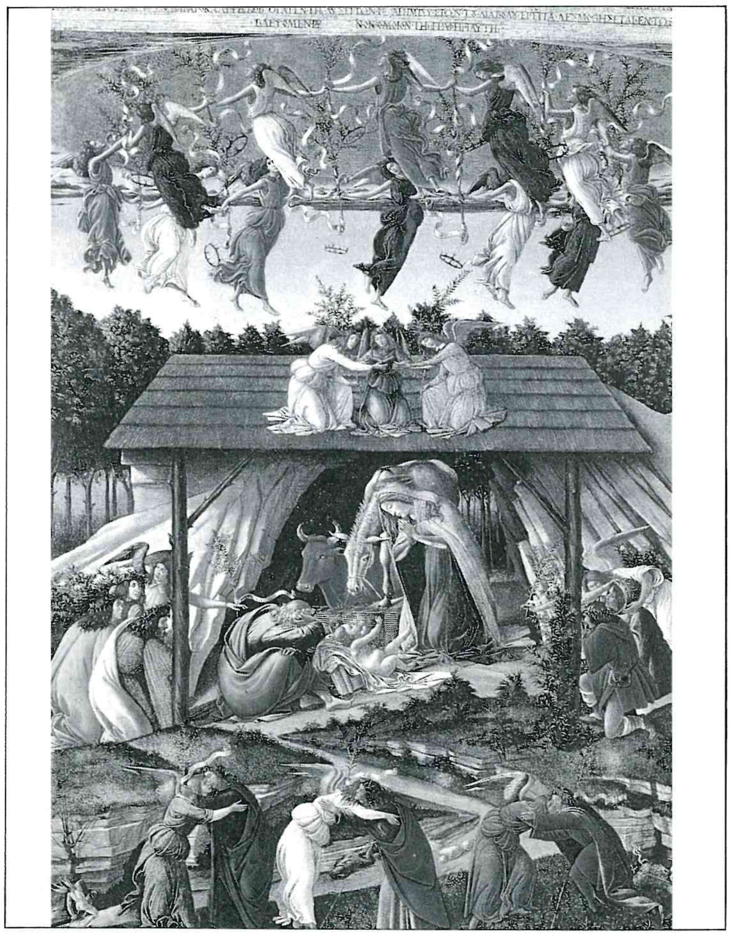
Pintada por iniciativa propia de Botticelli y regalada posteriormente a su amigo Antonio Segni, esta obra representa el tema tratado por Apeles como venganza por las mentiras contadas al rey Tolomeo Filelfo por su rival Antifilo, en una pintura descrita por Luciano en el *De Calumnia.* Fue varias veces representado en el siglo XV, basándose bien en el texto latino, bien en la descripción de Alberti en su *Sobre pintura.* Botticelli sigue más el texto de Luciano que el de Alberti, menos rico en detalles: el rey Midas aparece con orejas de asno (por ser mal juez y escuchar a quienes calumnian) flanqueado por las personificaciones de la Ignorancia y la Sospecha; tiende la mano a la Envidia, personaje masculino que guía a la Calumnia. Dos mujeres más, la Mentira y la Insidia, asisten a Calumnia ataviándole el pelo; detrás Remordimiento, quien, con el semblante atormentado y vestida de negro, vuelve su cabeza para contemplar a la Verdad, figura desnuda que señala al cielo. El estilo de sus figuras alargadas se corresponde con su pintura de los años noventa. Lightbown la fecha hacia 1495, año en el que Botticelli pudo ser víctima de los celos profesionales de otro pintor, pues sabemos que fue acusado de cometer sodomía con uno de sus ayudantes de taller. Esta pintura presenta, en cualquier caso, rasgos biográficos en los relieves decorativos que decoran las paredes donde podemos observar antiguos trabajos *(Judit y Holofernes* —detrás del rey Midas, y las historias de *Nastagio degli Onesti*— en el intradós del primer arco de la izquierda). Comparado por el poeta Ugolino Verino con el



gran Apeles, Botticelli, al reconstruir esta obra suya —conocida solo a través de fuentes literarias— reencarnaría al glorioso pintor de la Antigüedad tan admirado durante el quattrocento; de ahí el sobrenombre *nuevo Apeles* que recibió del poeta.

14. La Natividad mística, *hacia 1501, temple sobre tela, 108,5 × 75, Londres, National Gallery.*

Unica obra de Botticelli fechada y firmada en tres líneas de inscripción escritas en griego a lo largo del margen superior *(Yo Alessandro pinté este cuadro al final del año 1500 durante los conflictos de Italia, en medio tiempo después del tiempo, durante el cumplimiento del undécimo capítulo de San Juan, en el segundo ay del Apocalipsis, cuando el demonio anduvo suelto durante tres años y medio. Después, será encadenado de acuerdo con el duodécimo capítulo y le veremos caer como en este cuadro).* En la inscripción declara haber pintado el cuadro durante los *conflictos de Italia, en medio tiempo después del tiempo,* aludiendo quizá a la invasión francesa que amenazaba nuevamente a Florencia durante el reinado de Luis XII. El artista dice haberse inspirado en el capítulo XI del *Apocalipsis,* en el que figura la profecía de la *ciudad santa* (Jerusalén, aquí identificable con la Iglesia) que será oprimida por los gentiles durante cuarenta y dos meses (es decir, durante tres años y medio como reza en su inscripción), duración que coincide con la locución *en medio tiempo después del tiempo,* en tanto que puede identificarse con *un tiempo, dos tiempos y la mitad de un tiempo* que aparece también en el *Apocalipsis* (XII, 14) y que viene a ser interpretada también como tres años y medio. Después del segundo *ay* del *Apocalipsis* las *Escrituras* mencionan la renovación de la Iglesia, una actitud esperanzadora que ocupa precisamente el tema central de la obra. Así, la Epifanía ha de ser aquí interpretada como la Iglesia renovadora (en este sentido, el Niño recién nacido se interpretaría como el nacimiento de la nueva Iglesia). Los doce ángeles que coronan el pesebre anuncian entonces *paz en la Tierra a los hombres de buena voluntad,* mientras que los demonios, tal y como Botticelli señala en su inscripción, se precipitan por las ranuras de la tierra abierta a sus pies. Esta obra, por su contenido mesiánico y por sus posibles alusiones a las profecías de Savonarola, ha sido considerada por algunos historiadores como prueba del compromiso que existió entre Botticelli y los *piagnoni,* hecho éste que, sin embargo, hoy día, se discute cada vez más.



EL ARTE Y SUS CREADORES



Un recorrido por el Arte
a través de sus grandes creadores

Historia 16